



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL**

**CAMPUS ERECHIM**

**CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**JÉSSICA JENIFER WESSOLOSKI**

**REPRESENTAÇÕES EM *GEN PÉS DESCALÇOS*: A RELAÇÃO ENTRE  
ESTADOS UNIDOS E JAPÃO NOS PRIMEIROS ANOS DA GUERRA FRIA**

**ERECHIM**

**2017**

**JÉSSICA JENIFER WESSOLOSKI**

**REPRESENTAÇÕES EM *GEN PÉS DESCALÇOS*: A RELAÇÃO ENTRE ESTADOS UNIDOS E JAPÃO NOS PRIMEIROS ANOS DA GUERRA FRIA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de licenciado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Géron Wasen Fraga

**ERECHIM**

**2017**

**PROGRAD/DBIB - Divisão de Bibliotecas**

Wessoloski, Jéssica Jenifer

Representações em Gen Pés Descalços: A relação entre Estados Unidos e Japão nos primeiros anos da Guerra Fria/ Jéssica Jenifer Wessoloski. -- 2017.

69 f.:il.

Orientador: Dr. Gérson Wasen Fraga.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Licenciatura em História , Erechim, RS , 2017.

1. Mangá. 2. Representações. 3. Guerra Fria. 4. Estados Unidos. 5. Japão. I. Fraga, Dr. Gérson Wasen, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

**JÉSSICA JENIFER WESSOLOSKI**

**REPRESENTAÇÕES EM *GEN PÉS DESCALÇOS*: A RELAÇÃO ENTRE ESTADOS UNIDOS E JAPÃO NOS PRIMEIROS ANOS DA GUERRA FRIA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Gérson Wasen Fraga

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:  
07/01/2017

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Gerson Egas Severo - UFFS

Prof. Dr. Gérson Wasen Fraga – UFFS

Prof. Dr. Mairon Escorsi Valério - UFFS

## **Agradecimentos**

Chegar ao fim da graduação, e concluir uma pesquisa de fôlego como a monografia não foi uma tarefa fácil. Foi exigido muito esforço e dedicação. Ter conseguido chegar aqui não é apenas mérito meu, ao longo desta caminhada obtive auxílio de várias pessoas e é a elas que quero agradecer neste momento.

Primeiramente agradeço à minha mãe, Angela Maria Eckhardt, por todo o apoio e paciência no processo de pesquisa e escrita da monografia, mas principalmente, por todo o apoio dado durante os anos de graduação. Se eu cheguei aqui, mãe, foi em grande parte por ter você ao meu lado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gérson Wasen Fraga pelo auxílio na definição da pesquisa e na escrita da mesma, na procura de material teórico, mas principalmente por toda a tranquilidade que me transmitiu ao longo deste ano.

Ao meu namorado Gabriel Morganti Contini, por ter sido o primeiro a ler, revisar e opinar sobre a pesquisa. Agradeço também pelas longas discussões que tivemos sobre mangá e cultura japonesa. No entanto, sou grata principalmente pelo companheirismo, apoio e tranquilidade que me transmitiu em todos os momentos, até mesmo nos mais desesperadores.

Agradeço também a minha banca, Prof. Dr. Gerson Egas Severo e Prof. Dr. Mairon Escorsi Valério pelo tempo dedicado a leitura e arguição do meu trabalho. Agradeço por todos os apontamentos levantados por vocês a respeito da minha pesquisa, que acrescentaram muito a este trabalho, além de me fazer refletir para trabalhos futuros.

Por fim agradeço aos meus amigos e familiares, que me apoiaram, incentivaram, e tiveram paciência durante o ano crítico do TCC. Sou grata pela compreensão que tiveram nos momentos de minha ausência e pelas palavras de força que em nenhum momento me faltaram.

Muito obrigada!

“Gen, seja como o trigo, que brota forte no frio rigoroso do inverno. Que finca suas raízes no solo e cresce firme e reto em direção aos céus. Que, quanto mais pisoteado, mais forte se torna”.

*Keiji Nakazawa. Gen Pés Descalços.*

## RESUMO

O presente trabalho intenta analisar como é representada, no mangá *Gen Pós Descalços* de Keiji Nakazawa, a relação entre Estados Unidos e Japão durante a Guerra Fria. Visto que as representações são a maneira com que os homens elaboram ideias e percepções sobre o mundo ao seu redor, pensamos que perceber como ocorrem estas representações na obra nos mostra a visão do autor, um sobrevivente da bomba atômica lançada em Hiroshima na Segunda Guerra Mundial, e conseqüentemente o modo como o mesmo compreende o passado do Japão. Considerando que colocamos em nossas palavras a visão política e social que possuímos, podemos afirmar que nenhuma narrativa é neutra, portanto, ao analisar a obra de Nakazawa, percebemos seu ponto de vista político e seu engajamento social com relação aos acontecimentos dos primeiros anos do pós-guerra em Hiroshima.

PALAVRAS-CHAVE: Mangá. Representações. Guerra Fria. Estados Unidos. Japão.

## **ABSTRACT**

This work intends to analyse the relation between USA and Japan during the Cold War as represented in the manga Barefoot Gen. Seeing that representations are the manner in which mankind elaborate its ideas and perceptions about the world, we think that apprehending how these representations are shown in the book tell us the vision of the author, a survival from the atomic bomb launched over Hiroshima during the World War II, and consequently the way he comprehend the past of Japan. Considering that we put our political and social visions in our words, we can affirm that there is no neutral narrative, therefore, is through the analysis of Nakazawa's work that we can see his political point of view and his social commitment with the events that have occurred during the early post-War years in Hiroshima.

**KEYWORDS:** Manga. Representations. Cold War. United States of America. Japan.



## Lista de figuras

Figura 1 - Parte do *Chojugiga*

Figura 2 - *Hokusai Mangá*

Figura 3 - *The Japan Punch*

Figura 4 - *Shin Tarajima*

Figura 5 - *Tetzuwam Atom*

Figura 6 - Bomba atômica sendo lançada em Hiroshima

Figura 7 - A rendição do Imperador *Hirohito*

Figura 8 - *Gen* dialogando com um soldado americano

Figura 9 - *Kimie* e o ódio aos americanos

Figura 10 - *Gen* questionando a responsabilidade dos norte-americanos

Figura 11 - *Gen* falando sobre o fim da Segunda Guerra Mundial

Figura 12 - Os argumentos sobre Pearl Harbour

Figura 13 - *Katsuko* e a responsabilidade do imperador

Figura 14 - O Japão e o sofrimento dos povos asiáticos

Figura 15 - A chegada do general *MacArthur* ao Japão

Figura 16 - *Gen* e o desejo de falar sobre a bomba atômica

Figura 17 - A falta de ajuda dos americanos e japoneses aos *Hibakushas*

Figura 18 - A ABCC e os *Hibakushas*

Figura 19 - a nova constituição japonesa

Figura 20 - O fim da ocupação americana

Figura 21 - A deflagração da Guerra da Coréia

Figura 22 - O temor do envolvimento na Guerra da Coréia

Figura 23 - A Guerra da Coréia e a economia japonesa

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	9
<b>1. PENSANDO A TEORIA: CONCEITOS IMPORTANTES</b> .....	12
1.1. A nova história: novas fontes e temas.....	12
1.2. Representações sociais: Definições.....	13
1.3. Possibilidades de análises: narrativa e discurso .....	15
1.4. A problemática das narrativas autobiográficas e a memória.....	17
1.5. Representações imagéticas: As histórias em quadrinhos .....	19
<b>2. MANGÁ: UMA BREVE HISTÓRIA DA ARTE SEQUENCIAL JAPONESA</b> .....	22
2.1. Ê-makimono .....	22
2.2. O Período Edo e suas narrativas gráficas.....	24
2.3. Abertura dos portos e a influência estrangeira para o nascimento do mangá moderno.....	26
2.4. Osamu Tezuka e o mangá moderno .....	28
2.5. Reflexões sobre a atualidade: O mangá no Japão e no Brasil.....	31
<b>3. RECONTANDO A HISTÓRIA: A RELAÇÃO JAPÃO – ESTADOS UNIDOS A PARTIR DA NARRATIVA DE NAKAZAWA</b> .....	36
3.1. O Fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria .....	36
3.2. Os responsáveis pela guerra: Japoneses ou Norte-americanos? .....	40
3.3. Aspectos da ocupação norte-americana no Japão .....	51
3.4. A Guerra da Coreia: reflexões sobre o envolvimento japonês no conflito ....	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	62
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	64

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo surgiu do interesse da autora pelas histórias em quadrinhos japonesas. *Gen Pés Descalços* tem como ponto central de sua narrativa o forte teor político. Levando em conta que o mangá<sup>1</sup> é um material pensado também para crianças:

Não nos enganemos: a imagem que fazemos de outros povos, e de nós mesmos, está associada a Histórias que nos ensinaram quando éramos crianças. Ela nos marca para o resto da vida. Sobre essa representação, que é para cada um de nós uma descoberta do mundo e do passado das sociedades, enxertam-se depois opiniões, idéias fugazes ou duradouras, como um amor... mas permanecem indelévels as marcas das nossas primeiras curiosidades, das nossas primeiras emoções. (FERRO 1999, p.11)

*Gen Pés Descalços*, do autor Keiji Nakazawa foi lançado no Japão entre 1976 e 1980. A trama gira em torno de um menino chamado *Gen* que viu sua vida e o Japão serem completamente transformados após o lançamento da bomba sob Hiroshima. *Gen* perde quase toda a sua família na catástrofe e passa a obra tentando reestruturar sua vida, enquanto conta a história da reconstrução de Hiroshima. O mangá, pode ser considerado autobiográfico, já que Nakazawa é um *hibakusha*<sup>2</sup>, e usou de sua experiência de vida e da de pessoas conhecidas para construção da história.

A série foi baseada na minha experiência pessoal sobre a Bomba. As cenas de família, as personagens e vários episódios que aparecem em *Gen* são pessoas e eventos reais que eu vi, dos quais ouvi falar ou que eu mesmo vivenciei. (NAKAZAWA 2003, p.08)

*Gen Pés Descalços*, uma obra em 10 volumes, com cerca de 3.000 páginas ao todo, é um relato sobre os sobreviventes da bomba atômica e sobre a situação do Japão com a ocupação norte-americana nos primeiros anos da Guerra Fria. O mangá foi traduzido para diversos idiomas, entre eles o português. A história foi transportada para outras mídias, recebendo adaptações em animação, em uma série de tevê e em uma ópera, além de fazer parte do acervo das bibliotecas de escolas do ensino primário e secundário no Japão, o que indica a relevância da obra para a consciência histórica japonesa.

<sup>1</sup> Mangá é utilizado para denominar as histórias em quadrinhos japonesas.

<sup>2</sup> *Hibakusha* é o nome dado para as pessoas que sobreviveram às bombas atômicas.

Neste trabalho de conclusão de curso, o objetivo principal será analisar como se dá a representação da relação entre Estados Unidos e Japão durante a Guerra Fria, focando na ocupação norte-americana no Japão do pós-guerra. O estudo será elencado da seguinte forma:

O capítulo 1 será destinado a tratar do marco teórico que sustentará a pesquisa, sendo o tópico 1.1 sobre as possibilidades trazidas pela nova história, suas fontes e temas, o 1.2 sobre as definições acerca das representações sociais, conceito indispensável para este estudo, o 1.3 sobre as possibilidades de análises, definições acerca das narrativas e discursos, e o 1.4 reflexões acerca das problemáticas que rondam as narrativas autobiográficas e conceitualizações essenciais do uso de memória para o trabalho historiográfico. Encerrando as abordagens trazidas no primeiro capítulo trabalharemos algumas reflexões acerca das histórias em quadrinhos.

O capítulo 2 tratará da história dos mangás, fazendo uma breve abordagem sobre os principais expoentes de uma longa tradição pictórica e gráfica japonesa. O mesmo será dividido em tópicos, sendo o 2.1 sobre os *ê-makimono*s, que podem ser considerados os primeiros antepassados do mangá, o 2.2 sobre as narrativas gráficas japonesas do Período Edo, o 2.3 apresentando reflexões sobre as transformações que ocorreram nas narrativas gráficas japonesas com a abertura dos portos no Japão e a consequente influência ocidental no país, o 2.4 sobre Osamu Tezuka, um dos principais nomes do mangá moderno, e, por fim, o tópico 2.5 sobre a comercialização internacional de mangás e suas características e especificidades atuais.

O capítulo 3 será destinado à análise da fonte. Com o objetivo de traçar um panorama das relações representadas em *Gen Pés Descalços* entre Estados Unidos e Japão, dividirei esta análise em três pontos principais: no tópico 3.1 tratarei sobre os discursos proferidos na obra a respeito da responsabilidade pelos horrores da Segunda Guerra Mundial e do lançamento das duas bombas atômicas no Japão (tendo em vista que estes discursos estão sendo postos na obra após a rendição do Japão e durante a ocupação norte-americana, parece-me fundamental para compreender como isto está sendo colocado em tempos de guerra fria); o tópico 3.2 trará os aspectos da ocupação norte-americana no Japão; e o tópico 3.3 tratará sobre o envolvimento e o temor japonês com o primeiro conflito direto da Guerra Fria, a

Guerra da Coréia. Tendo em vista que os Estados Unidos ainda ocupavam o território japonês, é intrínseco na narrativa a relação entre os dois eventos.

## 1. PENSANDO A TEORIA: CONCEITOS IMPORTANTES

### 1.1. A nova história: novas fontes e temas

Se atualmente está firmado no meio acadêmico que os documentos oficiais não são as únicas fontes para o historiador, devemos isso primeiramente ao movimento da escola dos *Annales*. Esse movimento que, contra uma história factual, trouxe e divulgou novos olhares e possibilidades para os estudos historiográficos. Ao trabalhar com história cultural e utilizar uma fonte como a história em quadrinhos para a realização de um trabalho acadêmico, parece-me importante abordar brevemente como a nova história possibilitou a utilização das artes sequenciais, das narrativas, sejam elas autobiográficas ou não, e o trabalho com as representações sociais. Segundo Peter Burke (2011):

a nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, como escreveu certa ocasião o cientista J. B. S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que podem em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos *Annales*. A primeira metade do século testemunhou a ascensão da história das ideias. Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...], a feminilidade [...], a leitura [...], a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço. (p. 11)

Podemos dizer que estas novas possibilidades de trabalhar com o passado não surgiram a partir de nomes como Marc Bloch e Lucien Febvre, mas é difícil negar que com a revista dos *Annales*, fundada por eles em 1929, essas novas ideias tiveram um maior alcance e adesão por parte dos historiadores. A partir desta reformulação da História, novos temas surgiram, como também uma preocupação com a história vista de baixo, a história “dos vencidos”. Ao contrário do que tínhamos nos estudos historiográficos até então, os estudos a partir das “pessoas comuns”, que viveram a história e que também tem muito a falar sobre ela, trouxeram novas possibilidades para entender o passado: “O movimento da história vista de baixo também reflete uma nova determinação para considerar mais seriamente as opiniões das pessoas comuns sobre seu próprio passado do que costumavam fazer os historiadores profissionais.” (BURKE 2011, p.16-17)

Para tratar de novos temas e com novas abordagens, surgiram novas possibilidades de utilização de fontes. Temos então a abertura para a utilização de outros materiais para a história além dos registros e documentos oficiais. Para Peter Burke (2001), “quando os historiadores começaram a fazer novos tipos de perguntas sobre o passado, para escolher novos objetos de pesquisa, tiveram de buscar novos tipos de fontes para complementar os documentos oficiais” (p.25). Dentre as novas possibilidades de trabalho surgiram pesquisas que começaram a utilizar a história oral, imagens, estatística e outros. Provou-se possível também reler documentos oficiais de novas maneiras.

No trabalho de Ana Cristina Gonçalves (2011), também sobre *Gen Pés Descalços*, ela defende a possibilidade do trabalho com documentos escritos, como os livros, histórias em quadrinhos e etc. pois afinal, todo o material escrito é histórico, todos eles carregam consigo a voz e o ponto de vista de seus escritores, carregam a visão de sua época. Vemos como entre os novos materiais, agora fontes legítimas, as representações literárias e artísticas ocuparam seu espaço no ramo dos estudos historiográficos e sociais:

Representações literárias ou artísticas talvez não tenham o status acadêmico da historiografia *oficial*, mas ninguém pode negar que essas representações tiveram um impacto crucial nas imagens mentais formuladas sobre o nosso passado. Essas imagens podem, até, produzir certa tensão ao se confrontarem com os moldes acadêmicos de pesquisa; de uma maneira ou de outra, porém, sem essas narrativas, a nossa recepção de todas as outras narrativas históricas, tanto factuais como fictícias, teriam, sem dúvida, sido menos vivas e urgentes. A história contada a partir da literatura, cinema, música e outras expressões artísticas não são apenas histórias representadas a partir de diferentes suportes, estilos, escolas e talentos individuais, mas é, também, uma grande contribuição para a compreensão da relação do imaginário com o passado, nos ajudam a compreender como essas construções textuais se deram em diferentes tempos e nos mostram as diferenças de um espaço para outro. (GONÇALVES 2011, p.15-16)

## **1.2. Representações sociais: Definições**

Representação é um conceito criado inicialmente pela sociologia, por etnólogos como Marcel Mauss e Émile Durkheim, porém com o decorrer do tempo outras ciências sociais e humanas passaram a utilizá-lo e estudá-lo, pois viram neste conceito a importância para compreender como o ser humano se vê e dá significado a si próprio e ao mundo ao seu redor. Essa utilização do conceito, resgatada por Serge Moscovici, em 1961, “busca designar fenômenos múltiplos, observados e estudados em termos de complexidades individuais e coletivas ou psicológicas e sociais. Hoje

em dia, o termo representação social saiu da órbita da sociologia para gravitar na da psicologia social” (SÊGA 2000, p. 128).

Hoje, as representações sociais são discutidas por diversos teóricos que analisam suas possibilidades e problemáticas, como Roger Chartier (1988) que vê as disputas em relação às representações em diferentes grupos como tão importantes quanto as disputas econômicas para que possamos compreender como um grupo impõe, ou tenta impor, a sua visão do mundo, os seus valores e conseqüentemente o seu domínio.

Sandra Jatahy Pesavento (2006) define representações como a capacidade dos homens para elaborar ideias e percepções sobre o real, podendo ser traduzidas em imagens, discursos ou práticas sociais. Estas mesmas ideias sobre o real, não apenas qualificam o mundo, mas também orientam o modo como a sociedade é vista e as percepções que se tem sobre estas realidades.

Para Chartier (1988), as representações do mundo social, “embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”. (p.17)

De acordo com Sêga (2000) as representações sociais são uma maneira de interpretar e pensar a realidade, “uma forma de conhecimento da atividade mental desenvolvida pelos indivíduos e pelos grupos para fixar suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações que lhe concernem” (p.128). As representações sociais, para o autor, são um conhecimento prático, que dá sentido aos eventos da vida cotidiana; elas forjam as evidências da realidade consensual e auxiliam na construção da nossa realidade.

Ana Cristina Gonçalo (2011) nos diz que todas as representações sociais possuem “um aparato político, ideológico e social. Não existe neutralidade em uma representação, uma vez que quem representa algo vai deixar explícito, ou muitas vezes implícito, sua visão de mundo e suas escolhas ideológicas e políticas”. (p.111)

Se as representações são o modo que os homens utilizam para elaborar ideias e percepções sobre o real, significar o mundo e a si mesmos, como qualquer outro modo de significar, está intrinsecamente ligado a suas questões políticas e sociais. Não existem narrativas neutras, nem modo de significar as coisas que percebemos, sem colocar nossas visões políticas e sociais para observar aquilo que vemos. As representações sociais podem nos ajudar na compreensão do modo como determinado grupo se vê diante do mundo, como ele percebe as coisas ao seu redor.



Para Gonçalo (2011) a preocupação em analisar as representações não é unicamente em saber como o passado foi retratado, mas sim para uma compreensão de como estas representações nos ajudam a compreender o presente. Todas as representações, narrativas e materiais produzidos dentro de uma cultura são diretamente afetados pela política e pelo seu passado imediato. “Especificamente falando do Japão, a cultura e suas produções foram e são influenciadas diretamente pelas várias molduras do passado por meio de textos escritos ou imagéticos”. (p.52-53)

### **1.3. Possibilidades de análises: narrativa e discurso**

A narrativa é comum para o ser humano. Narrar: “É uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando” (MOTTA 2013 p.17).

Damos significado a nós mesmo e ao mundo narrando, e muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, utilizando imagens ou não. Nós seres humanos temos a necessidade de narrar, de conhecer e significar a nossa história e a nós mesmos através de nossas palavras.

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse voa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fica ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte algum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas. (BARTHES 2013, p.19)

Toda narrativa é intencional: selecionamos conscientemente ou inconscientemente fatos que acreditamos serem mais importantes ao passarmos a mensagem desejada, e suprimimos aquilo que acreditamos ser menos importante, aquilo com que não concordamos ou aquilo que não queremos que os demais tomem conhecimento. Portanto, se toda narração é selecionada intencionalmente ou não, de

acordo com aquilo que queremos que os outros saibam, toda narrativa também é um discurso.

Para TODOROV (2013), toda obra literária tem dois aspectos: ao mesmo tempo em que é uma história também é um discurso. Ela é história pois evoca uma certa realidade, acontecimentos e personagens possíveis na vida real, e é discurso, pois existe um narrador relatando a história, e diante dela existe o leitor que a percebe.

Não podemos deixar de analisar narrativas sem considerar o discurso que ela carrega: “ A história é formada pelo conjunto dos fatos relatados e constitui o plano do conteúdo da narrativa. São fatos fictícios, no caso da prosa de ficção, mas que procuram manter uma relação de verossimilhança (semelhança) com a realidade. O discurso é o plano da expressão desse conteúdo. ” (Abdala Júnior 1995, p.21). A mesma narrativa poderia ser contada diversas vezes de maneiras completamente diferentes, se fosse dado mais ênfase a alguns pontos e deixado de lado outros tantos.

Toda frase da narrativa, toda visão ou opinião do autor escrita na mesma, sejam elas escolhidas intencionalmente ou não, são fundamentais para o resultado final, e conseqüentemente para a mensagem passada aos leitores. Para Roland Barthes, a escolha das palavras por parte do autor não é uma questão de arte e sim uma questão de estrutura do discurso.

Luiz Gonzaga Motta (2013) nos diz que a organização narrativa do discurso, mesmo que seja espontânea e intuitiva não é aleatória, pois ela é realizada em “contextos pragmáticos e políticos e produz certos efeitos (consciente ou inconscientemente desejados). Quando um narrador qualquer configura o discurso na sua forma narrativa, ele introduz necessariamente uma força ilocutiva e perlocutiva” (p.82)

Ainda segundo Motta (2013), todas as narrativas são formas de exercício de poder e de hegemonia nos diferentes lugares e situações de comunicação. O mesmo autor ainda afirma que “Os discursos narrativos literários, históricos, jornalísticos, científicos, jurídicos, publicitários e outros participam dos jogos de linguagem e dos jogos de poder” (p.83). Portanto, a análise da narrativa é um modo de observar as ações e performances socioculturais, e não apenas relatos isolados.

#### 1.4. A problemática das narrativas autobiográficas e a memória

Ligado diretamente às representações sociais e às narrativas autobiográficas temos a problemática da memória. Para a autora Sandra Jatahy Pesavento (2006), assim como as representações sociais estão diretamente ligadas à cultura de um grupo, também estão ao conceito de memória. “Do mesmo modo como a história é a narrativa que presentifica uma ausência no tempo, a memória também recupera, pela evocação, imagens do vivido” (p.51). Seria essa capacidade evocativa da memória que permitiria a recriação mental de um objeto, pessoa ou acontecimento vivido.

Concordamos com PESAVENTO (2006), quanto a importância da memória para a análise das representações, afinal, “O que somos levados a reter, o que somos induzidos a abandonar, formando lacunas? Silêncios e vazios são um enfrentamento cotidiano para aqueles que buscam entender as razões e os sentimentos que guiavam a vida dos homens do passado”. (p.51)

Se para analisar as narrativas autobiográficas e as representações sociais não podemos deixar de lado nossas preocupações com a memória dos envolvidos, devemos saber que:

El debate y la reflexión son más extensos e intensos em la propia disciplina de la historia, especialmente entre aquellos que reconocen que ele quehacer de los/as historiadores/as no es simple y solmanetre la <<reconstrucción>> de lo que <<realmente>> ocurrió, sino que incorporan la complejidad em su tarea. Uma primera complejidad surge del reconocimiento de que lo que <<realmente ocurrió>> incluye dimensiones subjetivas de los agentes sociales, e incluye procesos interpretativos, construcción y selección de <<datos>> y elección de estrategias narrativas por parte de los/as investigadores/as. (JELIN 2001 p.63)

Assim como a história oral vem se preocupando e debatendo sobre a importância, os problemas e as possibilidades do uso da memória para o trabalho historiográfico, os estudos culturais que se utilizam de representações também devem fazer estas mesmas reflexões. Sabemos que a memória não é idêntica à história, pois as memórias, assim como as representações e narrativas, são utilizadas para dar um sentido àquilo que se viveu ou ainda se vive. Este sentido pode ter um viés político, bem como um viés de identificação, de significação e de escrita daquilo que se passou. Por isso o trabalho dos historiadores não deve deixar de analisar estas mesmas memórias, para entender como o passado e conseqüentemente o presente está sendo transmitido e visto através delas. Para Michael Pollak (1992), a memória é um elemento fundamental para a construção do sentimento de identidade “tanto

individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si". (p.05)

Segundo Elizabeth Jelin (2001), a memória é uma fonte crucial para a História, ela é um estímulo para a investigação historiográfica, em contrapartida, "la historia permite cuestionar y probar criticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda em la tarea de narrar y transmitir memorias criticamente establecidas y probadas. (p. 75)

A memória não é somente um fenômeno individual, ela também é coletiva. Para entender como ocorre essa diferenciação utilizaremos o modo apresentado por Michael Pollak (1992) para identificar os modos como a memória se apresenta:

Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. pode sofrer transformações no decorrer do tempo, ser reinterpretada diversas vezes de acordo com a vivências e as preocupações das pessoas em diferentes momentos. (p.02)

Ainda segundo Pollak (1992), a memória é um fenômeno construído, pois quando ele fala em construção em nível individual significa que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. Para ele, o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é o resultado evidente de um trabalho de organização. A memória coletiva está constantemente em disputa, e isso se deve ao fato de ela ser utilizada política e socialmente para dar significado aos acontecimentos que ocorreram aos grupos e legitimar os mesmos.

As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (POLLAK 1992, p..04)

Se as memórias, assim como as representações, podem ser vistas como coletivas, elas são fundamentais na construção da identidade dos grupos ou nações. Em experiências traumáticas como as relatadas em *Gen Pés descalços*, as lembranças podem sobreviver durante anos esperando para serem expressas em algum momento. “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”. (POLLAK 1989 p.03)

Percebemos uma importância coletiva muito grande destas narrativas autobiográficas tão comuns na era das catástrofes que foi o século XX, pois “O sobrevivente, aquele que passou por um “evento” e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade” (SELIGMANN-SILVA 2003, p.375)

Ana Cristina Gonçalo (2011), nos traz a problemática da memória em relação à produção cultural do pós-guerra no Japão, onde o país valorizou a escrita do cidadão japonês comum para a construção de uma memória nacional, onde os japoneses aparecem “na posição de vítima e não de agressor, deslocando a questão da responsabilidade do estado nacional, da escrita dessa parte da história/memória, construiu-se toda uma memória da perspectiva de quem apenas sofreu com a bomba atômica”. (p.94)

### **1.5. Representações imagéticas: As histórias em quadrinhos**

As histórias em quadrinhos (também definidas por Will Eisner como arte sequencial ou narrativas gráficas), assim como os mangás são uma forma de expressão artística e um meio de comunicação que utiliza dois códigos, ou linguagens: a imagem (ou linguagem gráfica) e o texto (linguagem verbal).

Para a compreensão das histórias em quadrinhos, é preciso uma capacidade para a interpretação dos dois códigos: imagético e escrito. De acordo com Will Eisner (2010), é preciso que o leitor dos quadrinhos exercite as habilidades de análise visuais e verbais, já que “As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura dos quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual”. (p.02)

Como um veículo que utiliza simultaneamente dois códigos distintos para comunicar, as histórias em quadrinhos possuem suas peculiaridades, vantagens e desvantagens na sua utilização. Atualmente as histórias em quadrinhos são conhecidas como meios de comunicação de massa, (principalmente no Japão onde praticamente toda a população de qualquer faixa etária lê diariamente seus mangás) portanto é indispensável que se compreenda como os mesmos narram (e conseqüentemente fazem seus discursos).

Segundo Marjory Cristiane Palhares (2008):

A imagem e o texto, complementando-se, devem dar conta de passar ao leitor toda a gama de emoções e informações necessárias para a compreensão do enredo. Cada quadrinho deve ser como que um retrato fiel ao exato instante em que a cena ocorre, dando sentido à sequência de quadrinhos tanto os que a antecederam, como os que virão. Para isso, cada quadrinho traz vários elementos que devem apresentar equilíbrio entre si, como os personagens principais e secundários, seu posicionamento na cena, as expressões faciais e corporais, o cenário, a perspectiva, o enquadramento, o jogo de sombra, luz e cores. O cenário deve conter todos os elementos que a cena requer, é imprescindível a presença de cada um dos componentes para o enriquecimento da cena, para dar a densidade emocional e artística, sem, no entanto, haver uma poluição de informações desnecessárias, ou empobrecimento, pela falta de elementos que contribuam para a perfeita transmissão da mensagem que se deseja. (p.05)

O uso de imagens ao contar uma história requer certas habilidades por parte dos mangakás<sup>3</sup>. Para transmitir as mensagens através de imagens os desenhistas devem ter uma série de habilidades para conseguir transmitir em poucos quadros o desenvolvimento da história. “O número de imagens é limitado, ao passo que no cinema uma ideia ou emoção podem ser expressas por centenas de imagens exibidas numa sequência fluida, numa velocidade capaz de emular o movimento real. ” (EISNER 2010, p.20)

Se a escrita somente com palavras tem vantagens em sua relação com o leitor, possibilitando que este use sua imaginação para ver o que está sendo relatado, nas histórias em quadrinhos isso não é possível, visto que o leitor não necessita usar sua imaginação, pois tudo que ele precisa para a compreensão imagética da história já está nas páginas. “Quando desenhada, a imagem “permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando palavra e imagem se “misturam”, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação”. (EISNER 2010, p.127)

<sup>3</sup> Mangaká: autor de mangás

Como vimos, nas narrativas gráficas, o leitor deixa-se levar pelas imagens ali colocadas, então para que isso aconteça de forma satisfatória e fluida, concordamos com Will Eisner (2010) quando diz que para que uma imagem seja compreendida ela necessita que exista um compartilhamento de experiências, para isso: “o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. ‘É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas na mente de ambas as partes”. (p.07)

A escrita das histórias em quadrinhos, junto com seus elementos particulares como os balões, as onomatopeias, as legendas, os apêndices, são o que tornam as histórias em quadrinhos um elemento único de comunicação. Apesar de toda a atenção dada à problematização do uso das imagens nas narrativas gráficas, não acreditamos que a escrita seja um mero complemento do que está desenhado. As duas linguagens devem se complementar em suas narrativas, e é nessa complementação que está o grande poder das histórias em quadrinhos.

## 2. MANGÁ: UMA BREVE HISTÓRIA DA ARTE SEQUENCIAL JAPONESA

Não é possível definir um país ou local específico como ponto de origem das histórias em quadrinhos, pois a arte de narrar através de imagens e, posteriormente, do conjunto imagem e texto, pode ser encontrada em diferentes locais na antiguidade, o que permite apontar esta como uma arte universal. Mazur e Danner (2014) citam a Coluna de Trajano, os pergaminhos asiáticos, as tapeçarias medievais e retábulos, os jornais *broadsheet* do século XVIII e as gravuras japonesas feitas a partir de pranchas de madeira, como diferentes formas de contar histórias através das linguagens visuais e verbais, sendo que todas podem ser consideradas a pré-história dos quadrinhos.

Acreditamos que as histórias em quadrinhos modernas estão intrinsecamente ligadas à comunicação de massa, ao passo que concordamos com Sonia Bide Luyten (2012): “sem dúvida nenhuma, deva-se considerar a imensa herança do passado, principalmente a categoria das artes narrativo-figurativas, como contribuição na evolução da linguagem quadrinizada”. P.75

Como a História das histórias em quadrinhos difere conforme o país, me deterei às narrativas gráficas japonesas. Durante este capítulo tratarei dos principais expoentes japoneses de uma longa tradição pictórica e gráfica, que passou por um longo processo de transformação até finalmente chegar ao mangá como conhecemos atualmente.

### 2.1. Ê-makimono

Uma das primeiras formas de uma série de diferentes narrativas gráficas da história japonesa e que pode ser considerada o primeiro antepassado dos mangás são os ê-makimonos. Esta forma de arte surgiu por volta do século VIII em Nara<sup>4</sup>, porém passou a ser muito abundante nos séculos XI e XII. Sonia Bide Luyten (2012) define os ê-makimonos como desenhos pintados sobre um grande rolo que contavam uma história em que os temas apareciam gradativamente conforme ia sendo desenrolado.

<sup>4</sup> A cidade de Nara está localizada 40 km ao sul de Quioto e foi capital do Japão entre os anos 710 e 784. Se atualmente Tóquio é o principal centro de referência cultural nipônico, foi em Nara que a cultura japonesa cresceu, baseada em valores e costumes importados da China. Cabe ressaltar que Nara ainda é um grande ponto de referência cultural do Japão, principalmente por seus templos budistas.



Quanto ao tema dos rolos ê-makimono:

A grande maioria dos rolos 'emaki' trata de contos históricos ou lendas. Os temas são, usualmente, tanto representações trágicas como cômicas de casos de amor, guerras, fé, milagres ou acontecimentos grotescos ou místicos. As pinturas têm frequentemente, colorido vivo e desenho vigoroso. (TAZAWA 1973 p. 52)

O Mais famoso ê-makimono é o Chojugiga, visto parcialmente na Figura 1. A peça foi pintada no século XII, pelo Bonzo Kakuyu Toba (1053 a 1140). Considerada uma das mais importantes obras do estilo, apresenta desenhos de animais antropomorfizados que satirizam as condições de vida da época. Chojugiga está conservado no templo de Kozangi, em Kyoto, como tesouro nacional.

Figura 1 - Parte do *Chojugiga*



Fonte: <https://www.jpap.club/blogs/encyclopedia/24743617-choju-jinbutsu-giga-scrolls-of-frolicking-animals-and-humans>. Acesso em: 08 de dezembro de 2016

## 2.2. O Período Edo e suas narrativas gráficas

Durante a Período Edo (1660-1867) o Japão foi governado pelos xoguns da família Tokugawa. Este período, que ficou conhecido como xogunato, difere dos demais principalmente pela criação de um rígido sistema de estamentos sociais e pelo fim da relação com países estrangeiros. Isolado do resto do mundo, o único contato do país com o exterior acontecia em uma ilha artificial no porto de Nagasaki, onde uma vez por ano era permitida a entrada de navios holandeses e chineses.

Com o comércio sendo apenas local, a classe dos mercadores prosperou, o que levou ao aumento da circulação de dinheiro, beneficiando também os artesãos e samurais, e ampliando a demanda por entretenimento. Como expoente artístico da época temos o teatro Kabuki e o Bunraku, além da produção dos Ukiyo-ê, que eram séries de gravuras feitas em madeira representando aspectos da vida cotidiana.

Entre os séculos XVII e XIX, essas impressões feitas com blocos xilográficos foram produzidas às centenas com até 15 cores, e retratavam todos os tipos de assuntos mundanos. Uma gravura podia ser dedicada a uma noite de paixão com uma cortesã, outra à performance de um ator de kabuki ou a uma luta de sumô, e outras ainda à observação de belas gueixas, cerejeiras ou mudanças de estação. (GRAVETT 2006, p.23-24)

As gravuras ukiyo-ê assemelham-se aos mangás por terem sido materiais baratos e de fácil acesso à população, além de serem divertidas e tratarem de diversos temas. De acordo com Sonia Bide Luyten (2012), inicialmente essas gravuras retratavam homens e mulheres comuns, cenas de teatro, beldades famosas, atores e lutadores de sumô, e posteriormente tiveram um aprimoramento na sua qualidade, e passaram a retratar temas históricos, paisagens, flores e aves.

Dentro desta modalidade de narrativas surgiu um artista que foi o expoente da arte ukiyo-ê, além de ter sido o primeiro a usar o termo mangá.

Entre 1814 e 1849, Hokusai criou um conjunto de obras em 15 volumes, designadas como Hokusai Mangá. Sua beleza gráfica reflete bem os momentos diversos da agitação do Período Edo. Hokusai Mangá é um espelho daquele tempo e do próprio gênero singular do autor, que soube captar e ilustrar a vida como um todo. Foi um embrião, evocando sketches de imagens em quadrinhos". (LUYTEN 2012, p. 84)



budistas e, pouco a pouco, espalharam-se por todo o país, ganhando popularidade entre o povo como livros para entretenimento”. (LUYTEN 2012, p.84)

Ainda durante o período Edo, temos o Toba-e, que eram compilações de imagens em que eram desenhadas situações cômicas, porém utilizando-se principalmente da narrativa visual, apresentando pouquíssimo texto. Em 1702, Shumboko Ooka produziu um livro de cartuns que se tornou muito popular chamado Toba-ê Sankokushi, publicado em Osaka.

Segundo os estudiosos japoneses, Toba-ê é considerado o primeiro livro de cartuns produzidos no Japão e o mais antigo do mundo. Da mesma forma que os antigos rolos, não tinham, porém, quadrinhos sequenciais nem palavras em balões. As personagens eram pessoas maldosas que faziam brincadeiras, tendo como pano de fundo cenas da vida diária de Kyoto, Osaka e Tóquio. (LUYTEN 2012, p.84-85)

No fim do século XVIII tornaram-se populares os Kibyoshi (livros de capas amarelas). Produzidos em grandes quantidades, tinham como tema a vida urbana e eram cheios de xilogravuras que ironizavam as autoridades. Os kibyoshi eram diferentes dos toba-e pois eram produzidos de forma serializada, assemelhando-se aos mangás atuais. Posteriormente foram proibidos, justamente pelo tom de sátira às autoridades.

### **2.3. Abertura dos portos e a influência estrangeira para o nascimento do mangá moderno**

Com o fim do Período Edo, o Japão reabriu seus portos à navegação internacional, o que ampliou a influência ocidental em sua cultura, que havia sido formada inicialmente com base na chinesa e na coreana. Uma enorme quantidade de jornais, livros e revistas estrangeiras entrou no país, auxiliando a engrandecer ainda mais sua indústria gráfica. Foi o momento em que uma longa tradição em artes gráficas aceitou a influência externa e começou a inovar em seus materiais.

Após a abertura dos portos, chegaram ao Japão, introduzidos por Charles Wirgman (1835-1891) e por Georges Ferdinand Bigot (1860-1927), os primeiros cartuns em moldes europeus, com cunho político.

Essa abertura teve grande influência no desenvolvimento do desenho humorístico japonês, principalmente pelo trabalho do inglês Charles Wirgman e do francês Georges Bigot, ambos estabelecidos no Japão e casados com mulheres nipônicas, que fizeram publicações de revistas satíricas em 1862 e 1887 respectivamente. (SANTOS 2011, P.02)

Charles Wirgman, inspirado pela revista britânica *Punch*, criou a revista *The Japan Punch*, direcionada aos estrangeiros que viviam em Yokohama, apresentando desenhos do próprio Wirgman. A revista do autor inglês se tornou um marco para a arte sequencial japonesa, ao ponto de ser editada uma versão traduzida em japonês. Segundo Sonia Luyten Bide (2012), Wirgman costumava utilizar balões em suas charges, enquanto Bigot arranjava seus desenhos em sequência, criando um padrão narrativo. Esse tipo de arte narrativa recebeu o nome de *punch-e*.

Figura 3 - *The Japan Punch*



Fonte: <http://guchini.exblog.jp/i395/> Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

Em 1877, foi criada a primeira revista autenticamente japonesa, que posteriormente ultrapassaria o sucesso da *The Japan Punch*. Chamada *Marumaru shimbun*, essa publicação de humor ilustrado esteve em circulação durante 30 anos.

Podemos perceber que “todos os cartuns, charges, caricaturas, ilustrações e quadrinhos desse período mostram grande influência europeia” (LUYTEN 2012, p.87). Já no fim do século XIX, a influência para os desenhistas japoneses transferiu-se da arte europeia para a norte-americana. De acordo com Luiz Carlos Coelho Feijó (2013), durante este mesmo período, no Ocidente, as tiras em quadrinhos já faziam parte das

imprensas tanto norte-americana quanto brasileira, servindo como um diferencial na venda dos jornais. Essas tiras de jornais passaram, então, a ser comuns também no Japão, ampliando ainda mais o alcance das narrativas gráficas.

Um importante autor deste período foi Rakuten Kitazawa, que se esforçou para que o termo mangá passasse a ser utilizado para a arte sequencial. Ele foi o responsável por criar as primeiras histórias seriadas utilizando personagens recorrentes. O que ainda diferencia o mangá de Kitazawa, produzido em 1902, do material atual, é que o autor ainda não fazia uso dos balões em suas histórias.

Com a abertura para a divulgação de trabalhos gráficos também nos jornais, o alcance destas narrativas tornou-se muito maior, o que levou a arte gráfica japonesa a deixar de ser apenas de entretenimento para alcançar um cunho político e social, o que pôde ser visto inclusive durante catástrofes ambientais. Como nos conta Sonia Bide Luyten (2012), após o grande terremoto que abalou Tóquio em setembro de 1923, e matou cerca de cem mil pessoas, o desenhista Yutaka Aso, a pedido do jornal Hoshi, criou Nonki na Tosan [Papai despreocupado] para levantar a moral dos sobreviventes.

É de comum conhecimento que as histórias em quadrinhos foram utilizadas pelo ocidente durante as duas grandes guerras mundiais como material ideológico. No Japão os mangás também foram utilizados com o mesmo fim. Alguns autores procuravam criar histórias cômicas mesmo produzindo material com cunho ideológico, para aliviar um pouco a vida dos japoneses que sofriam com as privações da guerra. Um exemplo é a história *Norakuro*, de Suiho Tagawa, em que o cãozinho Norakuro, abandonado e sem ter para onde ir, decide ingressar no exército imperial, mas não consegue realizar nenhuma atividade adequadamente dando o tom cômico da história apesar do pano de fundo ser o ambiente militar.

#### **2.4. Osamu Tezuka e o mangá moderno**

Dentro da longa história das narrativas gráficas japonesas, um nome se destaca no processo de transformação da arte nipônica e de surgimento do mangá como o conhecemos atualmente. É difícil imaginar como seriam as histórias em quadrinhos japonesas e os animês<sup>5</sup> sem a contribuição de Osamu Tezuka

<sup>5</sup> Animes ou Animês: são os desenhos animados japoneses.



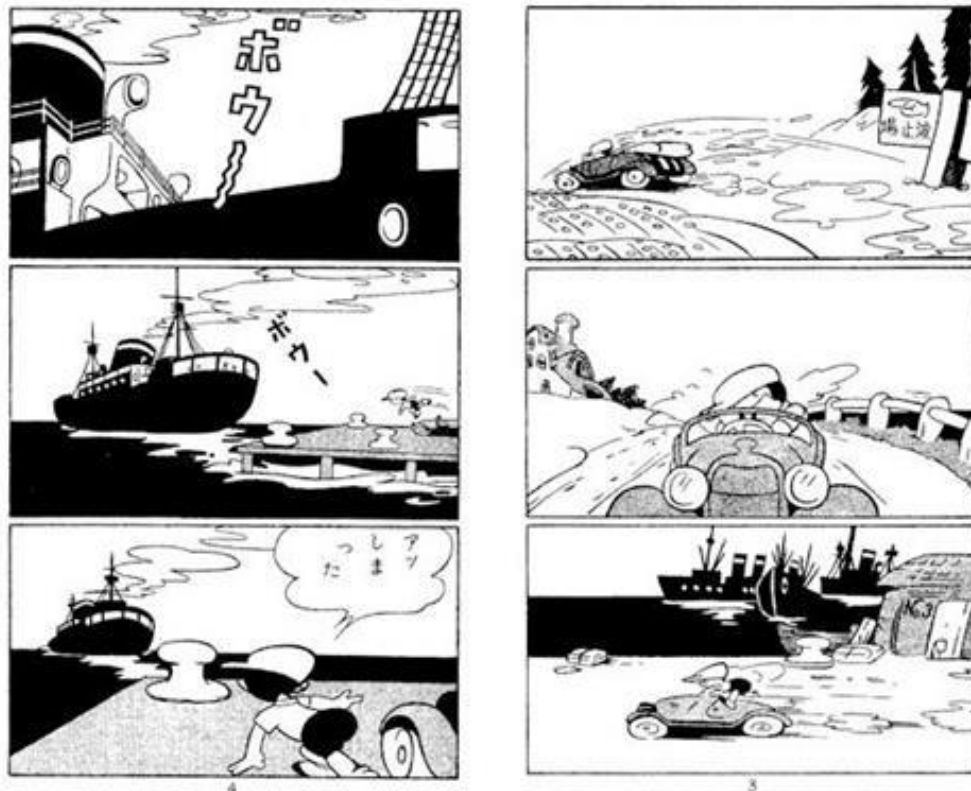
Tezuka é conhecido no Japão como o *manga no kami* (deus do mangá, em tradução literal). Apesar de ter se formado em medicina e iniciado como mangaká posteriormente, sua carreira durou mais de 40 anos (1946-1989). Durante este período, o mangaká escreveu e desenhou 150 mil páginas de quadrinhos, distribuídas entre 600 títulos de mangá, além de 60 trabalhos em animação, ensaios, conferências e resenhas de filmes.

Tezuka era movido pela crença de que o mangá e o animê deveriam ser reconhecidos como parte integrante da cultura japonesa. Ele foi o principal agente de transformação da imagem do mangá, graças à abrangência de gêneros e temas que abordou, às nuances de suas caracterizações, aos seus planos ricos em movimento e acima de tudo, à sua ênfase na necessidade de uma história envolvente, sem medo de confrontar as questões humanas mais básicas: identidade, perda, morte e injustiça. (GRAVETT 2006, p.28)

Desde muito pequeno Tezuka era fanático por histórias em quadrinhos. Aos quatro anos já lia os mangás que o pai lhe comprava. Paul Gravett (2006) nos conta que Tezuka decidiu pela carreira nos quadrinhos e animês após testemunhar as táticas de guerra japonesa e toda a destruição e morte provocadas pela Segunda Guerra Mundial. Sua convicção em pregar a paz e o respeito por todas as formas de vida através de animações e quadrinhos teve origem ainda em sua adolescência, quando presenciou as consequências de um ataque aéreo em Osaka. Toda a obra de Osamu Tezuka foi influenciada fortemente pelos desenhos animados da Disney e pelo cinema, principalmente alemão e francês, apesar de o cinema americano também exercer grande fascínio sobre o autor.

“Porque os filmes americanos são tão diferentes dos japoneses? Como eu posso desenhar quadrinhos que façam as pessoas rir, chorar e se emocionar como aquele filme?” Foram esses saltos de imaginação que permitiram a Tezuka transformar os quadrinhos japoneses. (GRAVETT 2006, p.30)

Em 1946, Tezuka criou *Shin Tarajima* (A nova ilha do tesouro), o primeiro mangá moderno. A principal inovação que Tezuka trouxe às narrativas gráficas, influenciado pelo cinema, foi a percepção de movimento da cena nas páginas, pois até então os quadrinhos tinham um enfoque teatral. Outra marca de Tezuka está no olhar de seus personagens, retratados com olhos grandes e brilhantes para melhor expressarem os sentimentos.

Figura 4 - *Shin Tarajima*

Fonte: [http://tezukainenglish.com/wp/?page\\_id=734](http://tezukainenglish.com/wp/?page_id=734) Acesso em 11 de dezembro de 2016

Podemos perceber, analisando a figura 4, que os ângulos mudam constantemente ao longo dos quadros, tornando a sequência mais fluída para o acompanhamento da trajetória do personagem. Esse efeito dá ao leitor a impressão de ação constante, imitando os movimentos de uma câmera, como se estivéssemos assistindo a um filme.

Se o cinema era uma grande influência para Tezuka, os animês se tornaram a sua grande paixão, como nos diz Paul Gravett:

Se o mangá era sua noiva, como ele confessou certa vez, então a animação era sua amante. O dinheiro de seus mangás financiaria o sonho de adaptar seus personagens para filmes. Ele continuou aceitando mais e mais trabalhos e usou o lucro proveniente para abrir sua própria empresa de animação a Mushi Productions, em 1961. Através dela, produziu desenhos para a TV de seu mangá Tetsuwan Atom ("poderoso átomo"), exibido pela primeira vez no ano-novo de 1963, e *Jungle Taitei*, o primeiro feito em cores, em 1965 (eles foram vendidos para o exterior como *Astro Boy*, e *Kimba, o Leão Branco*). (p. 34)

*Tetsuwan Atom*, ou *Astro boy*, foi o primeiro animê conhecido internacionalmente, e obteve grande sucesso nos Estados Unidos. Seu título em japonês faz alusão ao fato de o personagem ser movido a energia atômica. Durante



os anos 1950, o Japão continuava traumatizado por ter sofrido com o lançamento de duas bombas atômicas durante a Segunda Guerra Mundial, e o resto do mundo seguia constantemente atormentado pela ameaça de um confronto nuclear durante a Guerra Fria. Neste contexto, o personagem robótico de Tezuka oferecia uma visão mais positiva do uso da energia nuclear, o que pode ter sido um dos fatores que levaram o robzinho a atingir tamanho sucesso.

Figura 5 - *Tetzuwam Atom*



Fonte: <http://www.giantbomb.com/osamu-tezuka/3040-91567/> Acesso em: 11 de dezembro de 2016

## 2.5. Reflexões sobre a atualidade: O mangá no Japão e no Brasil

O mangá é um produto de consumo de massa no Japão, apresentando público alvo e formas de editoração bem diferentes das utilizadas em outras narrativas gráficas. Para conhecer o mangá atual podemos começar com uma descrição de suas características físicas:

As revistas atuais de mangá possuem normalmente as mesmas características físicas de formato: 18 por 25 centímetros, de 150 a 600 páginas. São impressas em papel jornal e monocromáticas, variando entre rosa, azul, verde, roxo ou preto. (LUYTEN, 2000, p. 32)

Cabe dizer ainda que uma mesma revista antológica é composta por diversas histórias de artistas diferentes que continuam de uma edição para a outra, cada uma delas com aproximadamente 20 páginas, podendo chegar a 40, dependendo da publicação. Dentro de uma revista também podem ser publicadas histórias chamadas one-shot, que são narrativas completas em apenas um capítulo.

Dentro do mercado editorial de mangás no Japão, a opinião do público é de extrema importância. É seguindo as avaliações dos leitores que se define se uma história continua a ser publicada ou será cancelada, além de poder influenciar no rumo da trama e até gerar mudanças nos personagens. Todas essas decisões editoriais são tomadas conforme a capacidade das histórias de agradarem ou não ao público, ao mesmo tempo que uma one-shot pode ser serializada se fizer muito sucesso. Para obter essa resposta do público, ao final de cada revista é incluído um questionário de avaliação das histórias, que os leitores respondem e enviam para as editoras com seus pareceres, servindo como um controle de qualidade das histórias em quadrinhos japonesas.

Outra característica das formas de editoração de mangás no Japão são os chamados *Tankobon*, que compilam diversos capítulos de uma mesma história, que foram previamente publicados em diversas edições das revistas tradicionais de antologia. Isso dá-se porque, “impressas em papel jornal, as revistas acabam sendo descartadas, somam-se a isso seu alto número de páginas e suas edições que são geralmente semanais, seria praticamente impossível colecioná-las.” (FEIJÓ 2013, p.26). Por isso o *Tankobon* é feito para as histórias de grande sucesso, possibilitando assim que os leitores colecionem apenas as suas favoritas.

Quanto à classificação do público alvo, as histórias em quadrinhos japonesas diferem bastante das ocidentais. Porém é bom deixar claro que apesar da classificação dos mangás, os temas das histórias em quadrinhos japonesas são variados, apresentando uma diversidade de assuntos que transitam da ficção científica aos esportes, História, romances e outros tantos.

Quanto à classificação, temos as revistas *Shogaku*:

Há para o público infantil as revistas didáticas chamadas shogaku, que acompanham a criança no período escolar do primeiro grau, o qual, no Japão,

vai do primeiro ao sexto *nensei*. *Gaku* quer dizer *escola* e *nensei* é *série*, abrangendo a faixa etária dos seis aos doze anos. Desse modo, os volumes se dividem conforme a idade e/ou o grau escolar. Apesar de as histórias principais não estarem relacionadas diretamente com o ensino, todos os outros artigos tratam principalmente de assuntos ligados às matérias escolares, e as histórias em quadrinhos não-didáticas inseridas são um chamariz para os mini leitores. (LUYTEN 2012, p.38) <sup>6</sup>

Também para as crianças existe o *Kodomo*, que são mangás com histórias cômicas com lições de moral e ensinamentos.

Os *Shounen* são voltados a meninos entre 12 a 17 anos, com histórias que seguem a jornada do herói, e são principalmente sobre aventuras, esportes e/ou artes marciais. Esse tipo de mangá é o mais consumido e visado pela indústria japonesa, e apesar de serem materiais pensados para os meninos, os homens adultos são grandes consumidores dos mangás *shounen*.

*Shoujo* são para meninas também entre 12 e 17 anos, porém seus temas giram principalmente em torno do romance fantasiado, do sobrenatural. Podem tratar também sobre diversos tipos de relacionamento, porém nada impede que no *shoujo* mangá tenham histórias de ação e aventura.

Já o *Seinen* mangá é pensado para homens jovens adultos, com predominância de histórias mais sérias. Existem narrativas que tratam da jornada profissional, e mangás que apresentam cenas de sexo, porém não explícito. O *Josei* mangá é para mulheres jovens adultas, assim como o *Shoujo* muitos dos títulos são sobre romance, porém estes deixam a fantasia e o romance idealizado de lado, partindo para uma abordagem mais realista dos relacionamentos. Vários *Josei* mangá também possuem conteúdo sexual, porém assim como *Seinen* não contam com cenas de sexo explícito.

O *Gekigá* é um termo utilizado para os mangás cujo público alvo são os adultos. São histórias mais pesadas e violentas. Entre seus temas, por exemplo, temos histórias sobre samurais e os *yakuzas*. E poderíamos adicionar o *Hentai* mangá também para o público adulto, este sendo de histórias contendo cenas de sexo explícito, pois são quadrinhos eróticos.

<sup>6</sup> Todas as definições utilizadas para as classificações dos mangás ao longo deste capítulo, são amparadas pelas explicações utilizadas por Sonia Bibe Luyten, em *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*.

No Brasil os mangás começaram a ser comercializados apenas nos anos 80 e 90, porém sabe-se que anteriormente as obras também chegavam em território brasileiro, mas com seu conteúdo em japonês, e eram consumidas pelos imigrantes japoneses como forma de manter o contato com a língua e a cultura de seu país de origem. Através do mercado norte-americano as obras começaram a ser traduzidas do inglês para o português, fazendo com que mais pessoas entrassem em contato com os mangás.

Essas obras, contudo, não eram baseadas no modelo original. Como a arte sequencial japonesa possui leitura inversa à ocidental, os editores estadunidenses passaram a inverter os fotolitos. Isso fazia com que um personagem destro na versão japonesa tornasse canhoto na versão ocidentalizada e vice-versa. É importante ressaltar que, muito embora tenham chegado ao Brasil títulos consagrados no Japão como *Lobo Solitário*, de Kazuo Koike e Goseki Kojima, publicado pela Cedibra, eles não fizeram muito sucesso. O sucesso atual dos mangás só viria no começo dos anos 2000. (FEIJÓ 2013, p.29)

Se no Japão é a partir dos mangás que os animês garantem seu sucesso, no Brasil o processo se inverte, sendo os se animês transmitidos na televisão aberta os principais responsáveis pela popularização dos mangás. Os desenhos animados japoneses começaram a serem transmitidos no Brasil no fim dos anos 60, porém sem muito sucesso. Sua popularidade só começou no início dos anos 90, quando a extinta TV Manchete estreava *Cavaleiros do Zodíaco (Saint Seiya)*. A partir de então, o consumo das culturas visuais e gráficas japonesas só aumentou.

Em 1988 foi publicado no Brasil “*Lobo Solitário*”, de Kazuo Koike e Goseki Kojima, que narra a história de um samurai que busca vingança acompanhado de seu filho. Dois anos depois foi lançado “*Akira*”, de Katsuhiro Otomo, obra ambientada em uma Tóquio do futuro em que o governo japonês realiza pesquisas em crianças com poderes psíquicos. Porém o sucesso dos mangás, como foi dito anteriormente, só foi possível após o boom dos animês nos anos 90.

Sidney Gusman, ex-diretor executivo da Conrad Brasil (uma das primeiras editoras a lançar mangás no Brasil), e atual responsável pelo planejamento editorial da Mauricio de Souza Produções, relata a transformação que ocorreu no mercado com início das publicações das histórias em quadrinhos japonesas em território brasileiro. Até então os leitores eram adeptos das histórias em quadrinhos norte-americanas e passaram aceitar também os mangás. Gusman também oferece um

ponto de vista sobre o motivo do sucesso repentino das histórias em quadrinhos japonesas em relação às tradicionais histórias de super-heróis:

Nessa época, como os quadrinhos de super-heróis, até então 'donos' do mercado, estavam em crise, a principal editora do gênero, a Abril, optou por lançar edições luxuosas, apostando no público mais fanático. No entanto, esqueceu-se de algo vital: a formação de novos leitores, indispensável em um mercado como o nosso. Os mangás assumiram esse papel. O que alguns 'especialistas' classificaram como uma 'moda passageira' tornou-se a principal fatia do mercado brasileiro de quadrinhos. Mas os mangás ocuparam essa lacuna apenas por serem mais baratos? A resposta é não. O mangá apresenta três grandes vantagens em relação ao quadrinho norte-americano: 1. As histórias têm um fim. Podem demorar edições, mas o mangá acaba. É como se fosse uma novela, e isso estimula o leitor a imaginar como será o desfecho da trama. [...] 2. Os japoneses trabalham muito melhor a interatividade com a televisão e o cinema. [...] 3. Por mais fantástica que seja a história, os roteiristas japoneses trabalham com muito mais competência o aspecto humano dos personagens, o que gera a empatia dos leitores. (GUSMAN 2005, p. 79–80)

Atualmente a forma de editoração dos mangás no Brasil segue em alguns parâmetros o padrão dos mangás no Japão. Os títulos são traduzidos direto do japonês, têm sua ordem de leitura original mantida, da direita para a esquerda, até porque a inversão dos fotolitos tem um custo muito alto. As onomatopeias em japonês são mantidas, porém as editoras acrescentam notas explicativas ou a onomatopeia traduzida ao lado da original.

No Brasil, a publicação não é feita em antologias, e sim a partir dos *Tankobon*, os livros com as histórias semanais ou mensais já compiladas. A forma de consumo também é distinta: enquanto no Japão existem definições de mangás para cada público, no Brasil eles são consumidos mais livremente. O leitor de mangás no Brasil é misto, e não se restringe aos padrões demográficos japoneses de *shounen* mangá e *shoujo* mangá, por exemplo, seguindo mais seu gosto particular de história do que os padrões definidos pelas editoras originais. A comercialização é diversificada, com uma grande variedade de temas e títulos, que podem ser encontrados em bancas de jornais, livrarias, lojas e sites especializados.

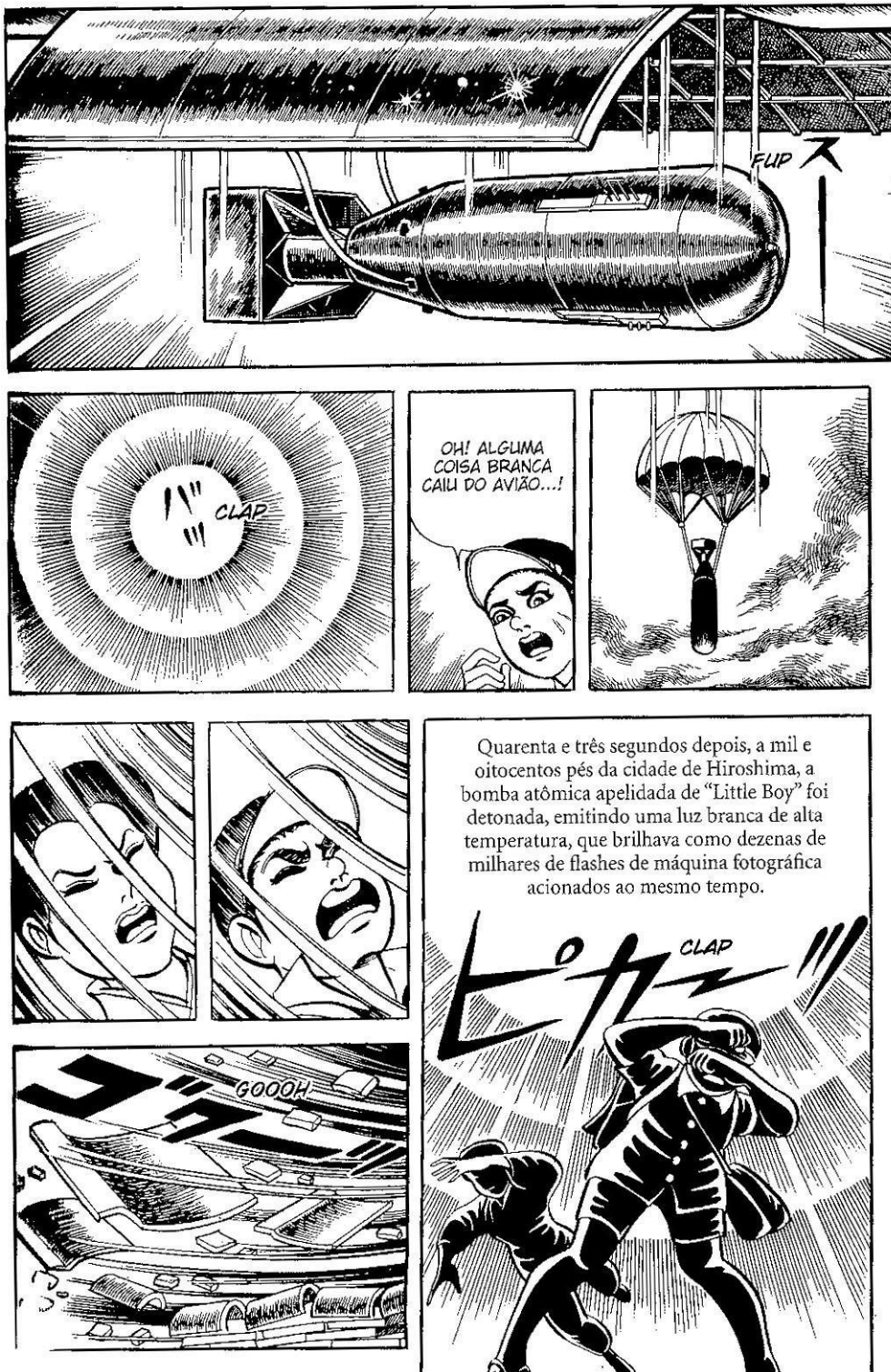
### **3. RECONTANDO A HISTÓRIA: A RELAÇÃO JAPÃO – ESTADOS UNIDOS A PARTIR DA NARRATIVA DE NAKAZAWA**

#### **3.1. O Fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria**

*Gen Pés Descalços*, é um mangá de Keiji Nakazawa, em 10 volumes, que foi publicado entre os anos 1973 e 1985 no Japão pela editora *Shueisha*. A história tem como protagonista o garoto *Gen*, que sobreviveu à bomba lançada em Hiroshima em 1945. Keiji Nakazawa nasceu em Hiroshima em 1939, e tinha 6 anos de idade quando a bomba atômica explodiu sobre a cidade. Nakazawa perdeu toda a sua família, exceto a mãe. Em sua obra o *mangaká* empresta sua própria voz à *Gen*, passando para o personagem sua visão como *hibakusha* sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e dos anos posteriores.

Quanto à narrativa, o autor opta pela ordem cronológica dos acontecimentos históricos, por vezes utilizando de narração para contar determinados eventos, como visto na figura 6, quando explica o lançamento e a detonação da bomba sobre a cidade de Hiroshima.

FIGURA 6 - Bomba atômica sendo lançada em Hiroshima



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 1, p.254

O século XX foi marcado por duas grandes guerras mundiais, por diversos conflitos armados ao redor do mundo, e pela Guerra Fria, que apesar de ter como

centro o conflito entre a União Soviética e os Estados Unidos, desencadeou um temor nuclear em todo o mundo, além de diversos conflitos e uma crescente tensão internacional. A narrativa de Nakazawa abrange o fim da Segunda Guerra Mundial e parte da Guerra Fria, já que sua abordagem vai até 1952, com o fim da ocupação norte-americana no Japão.

Segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. [...] A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade. (HOBSBAWM 1995, p.224)

O evento que deu fim à Segunda Guerra Mundial e início à Guerra Fria foi o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, desenvolvidas através do projeto Manhattan, iniciado em 1933..

Antes do seu uso no Japão, a bomba já havia sido testada no estado norte-americano do Novo México, no deserto de Alamogordo, em junho de 1945; seus efeitos já eram conhecidos. A escolha do Japão como cenário do “lançamento oficial” era quase óbvia; apesar do “monstro mor” da Segunda Guerra ter sido a Alemanha, está já havia capitulado e, mesmo que ainda estivesse em combate, dificilmente poderíamos supor que os norte-americanos atirassem bombas atômicas no continente europeu; nos “seus irmãos brancos” de raça superior. (RODRIGUES 2000, p. 186)

Com a Alemanha já rendida, o único ponto restante era o conflito no Pacífico. Em 6 de agosto de 1945, a bomba atômica chamada de “*little boy*” foi lançada sobre Hiroshima. “Estima-se que aproximadamente 350mil pessoas estavam em Hiroshima no momento da explosão da bomba atômica e a cidade de Hiroshima estima que, até dezembro de 1945, 140mil pessoas morreram”. (NAKAGAWA 2015, p.249). Em um Japão seriamente abalado, com o governo envolvido em negociações de guerra, porém ainda não tendo anunciado sua rendição incondicional, três dias depois foi lançada mais uma bomba atômica, essa na cidade de Nagasaki. Em sua obra, Nakazawa optou por representar o impacto sofrido diretamente pela população civil de Hiroshima. No dia 2 setembro de 1945, após o Japão ser praticamente destruído, o Imperador Hirohito “assinou sua rendição formal abrindo definitivamente as portas da Ásia-Pacífico à intervenção direta norte-americana”. (RODRIGUES 2000, p. 187)



Figura 7 - A rendição do Imperador *Hirohito*



\* N. T.: NO ORIGINAL, "KIMI GA YŌ WA, CHIYO NI YACHIYO NI SAZARE...", TRECHO DO HINO NACIONAL DO JAPÃO.

Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 3, p.197

Na figura 7, vemos *Akira*, o irmão de *Gen*, escutando no rádio o pronunciamento da rendição incondicional do Japão, ficando claro o estranhamento de *Akira* e seu colega por estarem ouvindo pela primeira vez a voz do imperador. O soberano nipônico era considerado uma divindade, e a população japonesa fazia tudo em seu nome, mesmo sem jamais ter visto ou ouvido o seu governante. Em várias cenas do mangá é possível ver a indignação de diversos personagens com o fato de o imperador ser considerado um Deus antes da guerra, e depois da derrota ter assumido sua humanidade, mas não a culpa por seus atos.

Em 15 de agosto, Hirohito, Imperador do Japão, anunciou a capitulação incondicional de seu país. Ele tinha 46 anos, quando se dirigiu pela primeira vez ao seu povo para comunicar chorando, em linguagem arcaica, que o Japão perdera a guerra. O inimaginável tinha acontecido, era necessário aceitar o inaceitável: a rendição, a ocupação, a humilhação. (MOURÃO 2005, p. 698-699)

JUN ETO (1976), afirma que nem todos aceitaram a ordem de rendição imediatamente, houve resistência por parte de alguns oficiais da Força Aérea Naval, que serviam na Base de Atsugi, perto de Tóquio. Eles “recusaram-se a aceitar a derrota e decidiram continuar lutando até o fim. Elementos do exército assassinaram o comandante da Divisão de Guarda Imperial e tentaram impedir que a mensagem de rendição do Imperador fosse transmitida” (p.10). Foi devido à resistência dos militares que o imperador resolveu, ele mesmo transmitir por rádio a ordem de rendição, de modo que toda a população tomasse conhecimento de decisão tomada. A maioria dos japoneses aceitou a rendição do país com inesperada boa vontade. Uma das razões pela reação tranquila pode ter sido o fato da ordem ter partido da boca do próprio imperador.

Após a rendição do Japão pelo imperador, o país estava em estado de calamidade. Como nos informa McMahon (2012), 40% das áreas urbanas do Japão haviam sido destruídas pelos bombardeios norte-americanos, a cidade de Tóquio, capital e maior metrópole do país, fora destruída por bombas incendiárias que derrubaram mais da metade de seus edifícios, e aproximadamente 9 milhões de japoneses estavam desabrigados, além das cidades de Hiroshima e Nagasaki terem sido dizimadas pelas explosões atômicas.

### **3.2. Os responsáveis pela guerra: Japoneses ou Norte-americanos?**

Um ponto forte na obra de Keiji Nakazawa é o questionamento sobre os responsáveis pelas atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial, com indagações e argumentações constantes. Inúmeras são as páginas em que podem ser encontrados diálogos em que se culpam os norte-americanos por terem lançado a bomba sobre Hiroshima e Nagasaki, enquanto em outros direciona-se a culpa às atitudes do próprio governo nipônico.

Na figura 8, vemos *Gen* argumentando com um soldado norte-americano, em uma cena que representa um sentimento constante na obra: o ódio aos norte-

americanos por terem causado sofrimento à população e a culpa clara por terem lançado a bomba nas duas cidades.

Figura 8 - Gen dialogando com um soldado americano



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 4, p.253

Na figura 9 vemos *Kimie*, mãe de *Gen*, também falar sobre o ódio que sente pelos americanos por terem lançado a bomba. Esse sentimento é uma constante no

discurso do autor, mesmo após alguns anos do lançamento da bomba e de argumentos contra os próprios governantes japoneses serem apresentados.

Figura 9 - *Kimie* e o ódio aos americanos



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume. 4 p.32

Oswaldo Peralva (1990), nos conta que, com a bomba atômica pronta e a Alemanha derrotada, o único alvo para seu uso passou a ser o Japão. Peralva aponta que o Presidente Roosevelt não queria lançar a bomba contra os japoneses. “Pensava em usar o efeito demonstração para obter a capitulação do inimigo”. (p.47). A conclusão do autor, é tirada a partir de uma carta, onde o presidente fala que após uma explosão secreta para testar a bomba atômica, os norte-americanos explodiriam uma bomba em algum lugar do Pacífico com a finalidade de demonstrar o poder destrutivo da nova arma. Para assistir esta demonstração, seriam convocados aliados e se precisasse, alguns representantes japoneses. Após a detonação, seria feito um relatório do poder de destruição da bomba e enviado aos líderes nipônicos. Com isto os norte-americanos pediriam que o Japão se rendesse, evitando assim o lançamento das bombas sobre a população japonesa. No dia 12 de abril de 1945, Roosevelt sofreu um derrame. Harry Truman, o vice, assumiu a presidência e pediu a capitulação japonesa e insinuou uma “ameaça terrível” caso o Japão não se rendesse. A advertência não teve resultado e Truman decidiu fazer uso do armamento nuclear.

Também é fortemente presente na obra o ressentimento para com os Estados Unidos por não terem pedido desculpas pelas bombas atômicas. Como vemos na Figura 10, quando o *Gen*, revoltado por sua mãe estar apresentando sintomas de

câncer causado pela radiação, questiona: “quando dois brigam, os dois estão errados, então, porque só os japoneses merecem receber esse castigo tão pesado?” Podemos perceber que, na visão do autor, os Estados Unidos deveriam ter assumido a responsabilidade pelo ato que cometeram.

Figura 10 - *Gen* questionando a responsabilidade dos norte-americanos



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 7, p.250

Para Ronaldo Rogério de Freitas Mourão (2005): “Na grande visão de Churchill, Nagasaki e Hiroshima nada mais foram que um elemento da estratégia da guerra fria que começava a surgir”. (p. 700)

O ato de lançar as bombas atômicas no Japão foi uma das atitudes mais controversas da Segunda Guerra Mundial. Para Paulo Fagundes Vizentini (2007):

As bombas atômicas lançadas sobre um Japão à beira da rendição eram militarmente desnecessárias. Foram, na verdade, uma demonstração de força diante dos soviéticos e dos movimentos de libertação nacional que amadureciam na China, Coréia e nos países do Sudeste Asiático, bem como uma intimidação à esquerda europeia e à agitação no mundo colonial. (p.94)

Além de garantir a soberania militar dos Estados Unidos, outro motivo teria sido a vontade dos norte-americanos de garantir que fossem os únicos a ocupar o Japão no período pós-guerra. Portanto, mesmo sabendo que o governo japonês estava inclinado à rendição, a maneira mais eficiente de garantir que esta rendição seria favorável diretamente aos EUA foi o lançamento das duas bombas atômicas em território japonês (RODRIGUES, 2000).

Um dos motivos para os Estados Unidos jamais terem pedido desculpas pelas catástrofes nucleares foi por defenderem veementemente que o lançamento das bombas atômicas evitou que um número muito maior de pessoas sofresse e morresse em decorrência da guerra.

Como podemos ver na figura 11, *Gen* declara que o mundo deveria ser grato às vítimas da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki pelo fim do conflito, afirmando que “o que pôs um ponto final nos conflitos foram os mais de 300 mil mortos e cerca de 370 mil feridos por causa da bomba em Hiroshima e Nagasaki”. Neste diálogo o autor deixa claro que também acredita que as bombas atômicas evitaram que o sofrimento se prolongasse, porém, isto não eximiria os norte-americanos da culpa por terem utilizado material nuclear contra a população japonesa.

Figura 11 - Gen falando sobre o fim da Segunda Guerra Mundial



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 10 p.245



Como podemos ver na figura 12, um militar norte-americano argumenta que o ataque ao Japão com bombas atômicas é legitimado pelo “ataque surpresa” dos japoneses à base naval americana de Pearl Harbour, no Havaí, deflagrado em 7 de dezembro de 1941, que danificou a frota naval que os EUA mantinham no Pacífico. “No dia seguinte, o Congresso americano declarou guerra contra o Japão e, três dias depois, os aliados do Japão, Alemanha e Itália, declararam guerra contra os Estados Unidos.” (PURDY 2007, p.218-219)

Figura 12 - Os argumentos sobre Pearl Harbour



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume7, p.106



*Gen* responde a esses argumentos dizendo que milhares de pessoas morreram ou viraram “assombrações”, tiveram suas vidas destruídas pela bomba atômica. E questiona: “Aconteceu coisa parecida em Pearl Harbour? Não né?!”

Quanto ao ataque à Pearl Harbour ter sido surpresa, Osvaldo Peralva (1990) nos diz que os Estados Unidos estavam cientes de que ele ocorreria, pois “os serviços secretos norte-americanos em fins do verão de 1941, começaram a decifrar o "Código Púrpura:", utilizado nas transmissões entre Tóquio e as bases aéreas e navais japonesas, no Pacífico” (p.36)

Independente das condições que levaram o Japão a atacar a base de um país que não estava em guerra declarada, o que importa para este estudo são os argumentos da narrativa de Nakazawa, que deixam claro que o autor não considera o ataque à Pearl Harbour como um ato com a mesma dimensão dos ataques nucleares, portanto não serve como justificativa para os ataques à Hiroshima e Nagasaki.

Apesar de existirem mais afirmações atribuindo a culpa pelos crimes da Segunda Guerra Mundial e pela catástrofe nuclear aos Estados Unidos, ao longo da obra o imperador também é apresentado como culpado pelas atrocidades causadas tanto ao povo japonês quanto aos demais povos asiáticos, e fica claro o ressentimento do autor para com Hirohito por ele não ter se rendido antes, o que permitiu que o Japão fosse vítima das bombas atômicas.

Na figura 13, podemos observar o discurso da personagem *Katsuko*, uma *hibakusha* amiga de *Gen*, acusando o imperador e as autoridades japonesas pelo sofrimento infligido tanto aos japoneses quanto aos asiáticos.

Figura 13 - *Katsuko* e a responsabilidade do imperador



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 10, p.243

Analisando a obra podemos perceber a insatisfação do autor com o fato de o imperador ter saído ileso, não sendo responsabilizado pelos atos do Japão na Segunda Guerra. Este discurso contraria a visão tida pelos Estados Unidos de que

responsabilizar o imperador teria deixado o Japão ingovernável para as forças aliadas. A narrativa abre questionamentos se esse argumento de Keiji Nakazawa representa uma visão da maioria dos japoneses quanto às responsabilidades que o imperador deveria ter assumido.

Os aliados, em grande peso a URSS, exigiam também que MacArthur e o Presidente Truman julgassem o Imperador Hirohito, que assumira a responsabilidade pela condução do país à guerra, como criminoso de guerra, e o executassem. Truman, ciente da relação que a manutenção do Imperador tinha com o sucesso da ocupação, ignorou todas as demandas dos aliados e o anistiou dos crimes de guerra. A sociedade e a cultura do Japão eram fundamentalmente estruturadas sobre a figura do Imperador. Na mitologia japonesa, a lenda sobre a criação do Japão, mostra claramente a importância que o Imperador do Japão possui à sociedade, sendo descendente direto da Deusa do Sol, a Deusa Amaterasu. Hirohito, no caso, seria o 124º Imperador na sucessão. [...] A solução encontrada foi limitar seu poder por meio da Constituição de 1947, em que o Imperador é apenas um símbolo do Estado japonês, sem decisões políticas e militares. (WATANABE 2011, p.06)

No entanto, a autora Bruna Benini Wanick de Almeida Guedes, em seu estudo sobre o Japão do pós-guerra, nos dá o parecer de que uma grande parte dos japoneses concordam com a decisão de manter o imperador como símbolo do poder.

foi tomada de início uma decisão durante a Ocupação a favor da manutenção da instituição imperial. Foi uma solução muito feliz para o Japão. Se o sistema imperial tivesse sido abolido em benefício de um sistema republicano, o Japão de pós-guerra provaria ser ingovernável e surgiria uma enorme confusão social. A maioria dos japoneses concorda com esta análise da situação, em virtude do profundo significado histórico da instituição monárquica japonesa para as mentes dos japoneses. (GUEDES 2010, p. 14)

Ainda com relação à culpa do governo japonês, podemos ver na figura 14 *Gen* responsabilizando o imperador pelos sofrimentos causados aos chineses e coreanos durante a guerra. O argumento da culpabilidade do soberano pelos crimes de guerra segue a lógica nipônica de que os japoneses fariam tudo pelo imperador, seja dar a sua própria vida em nome dele ou acatar todas as ordens vindas dos governantes japoneses à serviço de *Hirohito*.

Hoje é sabido e divulgado que, até o final do seu domínio, o Japão submeteu os povos dos territórios conquistados a uma subordinação política e social, chegando a obrigar coreanos e chineses a trabalhar como escravos nas minas de carvão japonesas (tarefas tão duras que os japoneses se recusavam a fazê-las). Em 1945, com a derrota do Japão, os escravos abandonaram o trabalho e a produção de carvão caiu de três a quatro milhões de toneladas por mês para um milhão, obrigando o Japão a buscar alternativas àquela que havia sido sua principal fonte de energia. (SAKURAI 2007, p.190)

Figura 14 - O Japão e o sofrimento dos povos asiáticos



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume10, p.24

No fim da Segunda Guerra, a maioria dos japoneses não conhecia, ou preferia não lembrar, “os acontecimentos de Nanquim e outros massacres de civis e o tratamento desumano aos prisioneiros por todo o sudeste da Ásia”. (SAKURAI, p.187) Somente depois de décadas é que os fatos começaram a ser divulgados para o mundo juntamente com os protestos das vítimas.

### 3.3. Aspectos da ocupação norte-americana no Japão

A maior parte de *Gen Pés Descalços* é ambientada durante a ocupação do Japão pelas forças aliadas. Na figura 15, vemos a chegada do General MacArthur ao Japão.

Até 1951, o General MacArthur, em nome do *Supreme Command of Allied Powers*, administrou o país como território ocupado objetivando a destruição do poder militar e a desmilitarização da sociedade, a reconversão industrial, a democratização do país, a limitação do poder do Imperador (Constituição parlamentar e sufrágio universal) e a implementação de reformas econômicas atrativas para os investimentos norte-americanos (Lei Antimonopólio, Lei da Eliminação da Concentração Excessiva, reforma agrária, etc.). Impunha-se, assim, a perspectiva que percebia o Japão como ponto estratégico do sistema militar dos EUA no Extremo Oriente. (PADRÓS 2000, p. 252-253)

Figura 15 - A chegada do general *MacArthur* ao Japão



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 4, p.10

Uma das primeiras medidas tomadas pelas forças aliadas foi garantir aos japoneses o direito à organização e à liberdade de imprensa, porém essa liberdade foi retirada posteriormente através de uma lei de imprensa e de outras medidas que proibiam a divulgação de quaisquer notícias relacionadas às consequências das bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki (HERSEY, 2002). A figura 16 remete à essa lei. Na cena vemos *Gen* conversando com o dono de uma gráfica que nega o

seu pedido de imprimir um livro, escrito por outro *hibakusha*, que fala dos horrores da bomba atômica.

Figura 16 - *Gen* e o desejo de falar sobre a bomba atômica



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 6, p.224

É constante em *Gen Pés Descalços* o desejo de que sejam divulgados os horrores por que passaram os moradores de Hiroshima após a guerra, porém em diversos trechos esse desejo é negado, seja pelos outros moradores que se recusam a falar ou divulgar o assunto, ou pelas próprias forças aliadas que prendem *Gen* e seus amigos após eles terem conseguido, enfim, imprimir o livro e distribuir em Hiroshima.

Durante a obra, também é exposto o ressentimento dos sobreviventes da bomba atômica pela falta de assistência, tanto das forças aliadas quanto do governo japonês, com o sofrimento que estavam passando. Como vemos na figura 17, dois órfãos da bomba aprendem a se virar sozinhos para resolver até mesmo seus problemas de saúde causados pela radiação.

Figura 17 - A falta de ajuda dos americanos e japoneses aos *Hibakushas*



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 5, p.252

Cabe lembrar que apesar dos americanos ocuparem o Japão, eles governavam indiretamente, colaborando com o governo japonês.

a ocupação no Japão foi dominada por uma única potência que governava indiretamente, preferindo exercer a sua vontade por meio de colaborações com a pragmática burocracia governamental japonesa. O Japão, é claro, também em contraste com a Alemanha, foi deixado plenamente intacto como uma entidade nacional soberana. (MCMAHON 2012, p.49)

Como nos diz John Hersey (2002), sobre a assistência dada aos feridos da bomba atômica:

Para os sobreviventes, ficou ainda a indignação pelo fato de que nenhum socorro, fosse dos norte-americanos, fosse dos próprios japoneses, chegou à cidade para aliviar o sofrimento dos que estavam gravemente feridos. Quem prestou socorro no dia da explosão foram os civis, em sua grande parte os sobreviventes que se encontravam menos machucados ou menos afetados pelos sintomas da radiação e, assim, puderam dar aos moribundos um certo conforto antes de suas mortes. (p. 254)

Outra frustração mostrada na obra se refere às pesquisas feitas pelos americanos para entender os sintomas da radiação. Como podemos ver na figura 18, Gen expõe sua indignação ao dizer que os americanos já conheciam os efeitos da radiação, e por isso entraram no país tão depressa para realizarem seus estudos.

Figura 18 - A ABCC e os Hibakushas





. Gen levou sua mãe para ser tratada pela ABCC (Atomic Bomb Casualty Commission), porém se frustra pois no lugar de receber ajuda médica, sua mãe só foi analisada com fins de pesquisa.

Como nos diz John Hersey (2002):

Após a rendição do Japão, as equipes de pesquisa do general Farrell entraram em Hiroshima e a ocuparam juntamente com o exército. Trouxeram consigo alguns medicamentos e equipamentos e foram ao encontro dos sobreviventes que se encontravam espalhados pelos vários lugares que serviram como postos de primeiros socorros. Entretanto, como relatam vários hibakushas indignados, os norte-americanos estavam tão atentos aos sintomas e observando cuidadosamente os ferimentos e o estado das vítimas que pouco ajudaram no alívio das dores e sintomas da radiação. Aparentemente, desejavam observar, estudar e registrar como a contaminação radioativa se manifestava no homem até o momento de seu óbito. [...] Ao longo dos meses, a rotina de pesquisas dos cientistas e médicos do Projeto continuou. Documentaram vários tipos de ferimentos e queimaduras, assim como os sintomas e a forma pela qual a radiação atuava nos diferentes organismos. Houve médicos que, tomados por alguma compaixão, de fato se comprometeram com a tarefa de tratar seus pacientes. No entanto, a impressão que a população teve foi que os norte-americanos instalaram um grande laboratório na cidade e eles, as vítimas, não eram pacientes, mas meras cobaias de um experimento científico. Mesmo depois de muitos anos, os médicos continuaram a acompanhar os sobreviventes e seus familiares que, ao longo da vida, desenvolviam cânceres e variados distúrbios em diferentes órgãos. Pesquisas sobre o progresso dessas doenças ainda estão em andamento, e os hibakushas passam por avaliações anuais sobre seu estado de saúde. (HERSEY 2002, p.254-255)

Outra mudança decorrente da derrota japonesa e da ocupação americana foi a reforma da constituição. Entre outubro de 1945 e fevereiro de 1946, um comitê do governo, chefiado por Joji Matsumoto, realizou revisões superficiais na Constituição Meiji, em vigor desde a abertura dos portos após a Restauração Meiji. Posteriormente, o quartel-general de MacArthur redigiu um esboço de uma nova constituição, que foi submetida à Dieta em 3 de novembro de 1946, e aprovada, com pequenas alterações, em 3 de maio de 1947.

As modificações foram revolucionárias, a começar pelo *status* do imperador, cuja soberania era transferida ao povo: "O imperador será símbolo do Estado e da unidade do povo, derivando sua posição da vontade do povo, em quem reside o poder soberano". Isso significava que o imperador só podia atuar em assuntos do Estado previsto na Constituição e "com o conselho e aprovação do Gabinete", e que ele não teria "poderes relacionados com o governo". Rompia-se assim todo um laço com a velha teoria política do Estado japonês. (PERALVA 1990, p.55)

Na figura 19, podemos ver um dos principais pontos de ressentimento sobre a nova constituição que persiste ainda hoje entre alguns japoneses. A reforma

constitucional nas palavras do professor de *Gen* “deve ser seguida para não repetirmos o erro”. No caso, o erro mencionado seria o país envolver-se novamente em outra guerra. Já nas palavras do outro personagem, podemos notar o ressentimento pela nova constituição ter sido pensada principalmente por estrangeiros. Dois pontos de vista são apresentados na narrativa: um que aceita a nova constituição e acredita que ela ter sido criada foi a melhor decisão para garantir a segurança da população, e outra que mostra a resistência em aceitar a reforma constitucional justamente por ela não ter sido uma iniciativa unicamente do governo japonês.

O artigo 9º da Constituição, que os nacionalistas e os saudosistas dos tempos do Japão imperialista consideram uma vergonha, diz o seguinte: "Aspirando sinceramente a uma paz internacional baseada na justiça e na ordem, o povo japonês renuncia para sempre à guerra, como um direito soberano da nação, e à ameaça ou uso da força como meio de resolver disputas internacionais. "A fim de alcançar o objetivo do parágrafo precedente, jamais serão mantidas forças de terra, mar e ar, nem outro potencial bélico. Não será reconhecido ao Estado o direito de beligerância". o primeiro parágrafo foi redigido pela Seção Governamental do general MacArthur, dirigida pelo general Courtney Whitney, e o parágrafo seguinte foi introduzido na Câmara dos Deputados (Casa dos Representantes) por Hitoshi Ashida, ex-presidente do jornal Japan Times e mais tarde primeiro-ministro. Submetido ao exame do quartel-general de MacArthur, entendeu-se que não prejudicava o conteúdo do primeiro trecho. (PERALVA 1990, p.58)

Figura 19 - a nova constituição japonesa



A figura 20 remete ao fim da ocupação norte-americana no Japão. Podemos perceber pela fala do personagem *Ryuta*, a alegria pelo fim da ocupação e a garantia de paz que o Japão conseguiu ao assinar o tratado de paz e o tratado de segurança com os Estados Unidos, além da satisfação com a constatação de que com a saída dos soldados do território japonês, a população poderia, enfim, tomar conhecimento dos horrores sofridos pelos *hibakushas* com a bomba atômica.

Figura 20 - O fim da ocupação Americana



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 10, p.12

O Tratado de Paz com o Japão foi assinado em 8 de setembro de 1951, numa cerimônia na Opera House de São Francisco, entre a delegação japonesa chefiada pelo Primeiro-Ministro Yoshida e os delegados dos países interessados. Cinco horas depois da assinatura do tratado de paz, o Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre o Japão e os Estados Unidos foi concluído. Ele anunciava a volta do Japão à comunidade internacional de nações, seis longos anos após o fim da guerra. (ETO 1976, p.26)

O tratado de Segurança Mútua entre Estados e Japão entrou em vigor no dia 28 de abril de 1952. Os quatro pontos principais estabelecidos no tratado foram:

não foi estabelecida uma data de término; em caso de conflitos internos no Japão seria proporcionada uma intervenção militar dos Estados Unidos; o Japão não estava obrigado a defender mutuamente, os Estados Unidos obrigavam-se unilateralmente a defender aquele país e, por fim, algumas tropas da Ocupação permaneceriam em solo japonês como guarnições. A essa altura os Estados Unidos já estavam amargurados pelo Artigo 9; enquanto isso Yoshida o abraçava. Por meio desse, o Japão evitava assumir compromissos militares com os americanos. (GUEDES 2010, p.18- 19)

### 3.4. A Guerra da Coreia: reflexões sobre o envolvimento japonês no conflito

Outra parte importante na narrativa de Nakazawa é o envolvimento que o Japão teve na Guerra da Coreia. O medo de que os japoneses se envolvessem em mais um conflito armado é nítido na obra. *Gen Pés Descalços* é primeiramente um material contra todas as guerras, portanto a mensagem para que se evite novos conflitos está presente em todos os volumes da obra.

A Guerra da Coreia foi o conflito onde a Guerra Fria se tornou quente:

Cerca de 6 milhões de soldados e civis acabariam perdendo a vida nos conflitos relacionados à Guerra Fria na Coreia e na Indochina. Além disso, foi a deflagração da Guerra da Coreia, em junho de 1950, que precipitou o primeiro embate militar direto entre as forças americanas e as comunistas e, tanto quanto qualquer outro dos acontecimentos, transformou a Guerra Fria numa luta mundial. (MCMAHON , P.46)

Quanto ao início do conflito na Coreia em 1950 e o envolvimento norte-americano. McMahon (2012) nos conta que:

Nas primeiras horas da manhã de 25 de junho de 1950, uma força de ataque de quase 100.000 norte-coreanos, armados com mais de 1.400 dispositivos de artilharia e acompanhados por 126 tanques, cruzou o paralelo 38° e entrou na Coreia do Sul. A invasão inesperada deu início a uma nova fase muito mais perigosa da Guerra Fria, não só na Ásia, mas em todo o globo. Certa de que o ataque só poderia ter ocorrido com o apoio da União Soviética e da China – uma avaliação correta, como confirmam as evidências agora disponíveis - e convencida de que anunciava uma ofensiva global mais agressiva e mais ousada das potências comunistas, a administração Truman reagiu com vigor. Enviou imediatamente forças americanas navais e aéreas para a Coreia a fim de deter o avanço norte-coreano e fortalecer as defesas sul-coreanas, Quando essa intervenção inicial mostrou-se insuficiente, o governo americano enviou tropas de combate, que se tornaram parte de uma força internacional devido à condenação da invasão norte-coreana na ONU. (p.62-63)

A Guerra da Coreia foi o primeiro conflito armado da Guerra Fria, ela durou apenas três anos, mas matou cerca de dois milhões de civis. Durante este curto tempo, ela acabou “matando ou ferindo 140 mil soldados americanos e três vezes esse número entre os coreanos do Norte e seus aliados chineses” (PURDY 2007, p.229).

Como podemos ver na figura 21, fica claro o temor de que o envolvimento dos Estados Unidos na Guerra da Coréia, território vizinho ao Japão, pudesse fazer com o que o país se armasse e entrasse em uma nova batalha.

Figura 21 - A deflagração da Guerra da Coréia



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 8, p.06

Segundo Jun Eto (1976), durante o conflito na península coreana não foram muitos os japoneses que perceberam as intenções agressivas norte-coreanas contra o Japão, ainda que algumas autoridades americanas e japonesas suspeitassem que o verdadeiro objetivo dos invasores do norte não fosse Seul ou Inchon, mas Tóquio.

Podemos ver na figura 22 mais um exemplo do medo constante de que o Japão fosse atingido paralelamente pelo conflito da Coreia. A fala de Gen “enquanto existir uma base americana em solo Japonês sempre vamos estar inseguros”, é embasada com a situação da ocupação no Japão da época:

o Japão era pontilhado de 2.824 bases americanas onde nada menos de 260.000 soldados estavam acantonados, uma situação propícia ao aumento de irados sentimentos públicos. Isso talvez explique o considerável apoio que os japoneses deram aos elementos radicais que levaram a cabo um certo número de movimentos anti-americanos, principalmente em Uchinada, na Prefeitura de Ishikawa, e Sunakawa, nos arredores da Base Aérea de Tachikawa, nos anos que se seguiram. (ETO 1976, p.28-29)

Figura 22 - O temor do envolvimento na Guerra da Coreia



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços*, volume 10, p.07

De acordo com Célia Sakurai (2007), durante a Guerra da Coréia as tropas dos Estados Unidos dependiam de apoio do Japão, o que levou a um incremento na indústria e no comércio do país. O conflito no território vizinho auxiliou na recuperação da economia japonesa. Isto é retratado na figura 23, quando Gen escuta em uma conversa que todas as armas e munições utilizadas na guerra foram encomendadas ao Japão pelos americanos. Por ser um material que prioriza a mensagem anti-guerra, é claro que o menino fica indignado ao perceber que mesmo indiretamente o Japão está ajudando a causar mais sofrimento aos povos asiáticos.

Figura 23 - A Guerra da Coréia e a economia japonesa



Fonte: Imagem extraída de *Gen Pés Descalços* volume 8, p.164

Concluimos que o conflito em território coreano impulsionou a economia japonesa. A recuperação econômica do Japão foi fundamentalmente importante para os Estados Unidos, pois um país estável seria um poderoso aliado do bloco liderado pelos EUA. Na Década de 50, o Plano Dodge, baseado no programa americano dos nove pontos<sup>7</sup> foi uma das políticas fiscais e monetárias mais importantes da história moderna japonesa. WATANABE nos diz que com relação aos investimentos feitos na economia nipônica, ainda em 1946, os Estados Unidos já haviam percebido “que as condições econômicas do Japão influenciariam o caminho que o país seguiria na Guerra Fria ao aliar-se, podendo ser aos Estados Unidos ou a algum inimigo potencial”. (WATANABE 2011, p.06)

<sup>7</sup> O programa dos nove pontos foi criado pelos Estados Unidos no final da década de 1940, foram políticas econômicas baseadas em: 1) balanço do orçamento; 2) aumento da eficiência dos impostos coletados; 3) limitar o crédito; 4) controlar salários; 5) controlar preços; 6) controlar o comércio exterior; 7) aumentar exportações; 8) aumentar a produção industrial; 9) aumentar a eficiência do programa de coleta de alimentos (WATANABE 2011)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi centrado na análise dos pontos que a autora acreditou serem os principais da narrativa de Nakazawa, que mostram como ocorre a representação da relação entre Estados Unidos e Japão nos primeiros anos da Guerra Fria. Para tal objetivo a seleção das 3 abordagens, os culpados pelas atrocidades da Segunda Guerra Mundial, a ocupação norte-americana no pós-guerra, e o envolvimento japonês no primeiro conflito armado da Guerra fria, foi feita de modo a abranger os expoentes que mostram a relação entre os dois países no mangá *Gen Pés Descalços*.

Nakazawa apresenta um forte discurso político sobre a relação entre Japão e Estados Unidos, deixando bem clara, nas quase três mil páginas do mangá, a sua visão sobre os norte-americanos. Apesar de o autor apresentar, em diversas passagens, argumentos sobre a culpa dos japoneses nos crimes de guerra, é perceptível que o autor, por ser um *hibakusha*, guarda ressentimentos em relação aos sofrimentos causados à população japonesa com o lançamento da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki.

Devemos salientar também que a obra traz informações importantes acerca dos atos cometidos pelo próprio Japão contra os povos asiáticos durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de estes argumentos serem menos presentes na obra quando comparados aos argumentos relativos a atos cometidos pelos americanos, a menção de fatos negativos sobre o próprio governo japonês auxilia na divulgação de tais atos. Sabemos que *Gen Pés Descalços* é uma obra de grande relevância tanto no Japão quanto no ocidente, e mostrar o “lado vergonhoso” dos crimes cometidos pelos japoneses na guerra em um material de amplo alcance e pensado também para crianças é louvável.

*Gen Pés Descalços* é uma narrativa de um sobrevivente, tem toda a carga de pesar que se espera de alguém que passou por um evento traumático como a bomba atômica. Apesar disso, a obra procura passar uma mensagem de esperança e principalmente de súplica, para que a bomba atômica não seja utilizada novamente. Pensando que o material foi escrito ainda durante a Guerra Fria, quando o temor das armas nucleares era presente no mundo todo, a relevância da narrativa cresce ainda mais.

Dar voz às testemunhas é um trabalho importante que a História vem realizando. Os crimes cometidos contra os judeus na Segunda Guerra Mundial é um



tema que possui um amplo material a respeito, com inúmeras biografias, livros de literatura em geral, filmes, e documentários sobre o assunto. No entanto, a quantidade de material sobre a catástrofe de Hiroshima e Nagasaki, assim como relatos de suas testemunhas, é seriamente limitada. Há poucos trabalhos recentes de pesquisa, em português, que tratem desse período específico, e também da História Japonesa em geral. Infelizmente isso não somente limita o conhecimento que podemos ter sobre o assunto enquanto historiadores, como também dificulta que o público em geral possa conhecer mais sobre outros aspectos da Segunda Guerra e do sofrimento que ela causou a outras populações além da judaica.

Não é a intenção deste estudo julgar a visão do autor sobre os pontos aqui analisados. O máximo que podemos fazer é comparar seus argumentos com o que a historiografia nos diz a respeito dos acontecimentos narrados pelo autor do mangá. O objetivo desta monografia foi mostrar como Nakazawa percebe e representa os eventos, seja como um escritor e alguém que divulga sua opinião para o público, seja como testemunha de uma catástrofe, alguém que conta a sua experiência durante eventos históricos.

## Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**: livro do professor. São Paulo: Scipione, 1995.

BARTHES, Roland (org.) **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Portugal: Difel editora, 1987.

DANNER, Alexander e MAZUR, Dan. **Quadrinhos**: História moderna de uma arte global. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ETO, Jun. **Uma nação renascida**: Breve História do Japão de Pós-guerra. Rio de Janeiro: Consulado Geral do Japão, 1976.

FEIJÓ, Luiz Carlos Coelho. **Narrativa e representação nos quadrinhos: A Restauração Meiji (1868) nos mangás**. Dissertação de mestrado \_ UFPEL. 2013.

FERRO, Marc. **A manipulação da História no Ensino e nos meios de Comunicação**. São Paulo: Editora Ibrasa, 1999.

GONÇALVES, Ana Cristina. **Representações de Hiroshima: a problemática da representação a partir de Gen Pés Descalsos**. Dissertação de mestrado \_ USP. 2011.

GRAVETT, Paul. **Mangá**: Como o Japão Reinventou os Quadrinhos. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

GUEDES, Bruna Benini Wanick de Almeida. **O Japão do Pós-Guerra: A catarse da tradição e da modernidade em Yukio Mishima**. Trabalho de conclusão de curso \_ PUC. 2010.

GUSMAN, Sidney. Mangás: hoje, o único formador de leitores do mercado brasileiro de quadrinhos. In: LUYTEN, Sonia Bibe (org.). **Cultura pop japonesa: animê e mangá**. São Paulo: Hedra, 2005.

HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JELIN, Elizabeth. **Los Trabajos de la Memoria**. Madrid: Siglo XXI de Espanã editores, 2002.

LUYTEN, Sonia Bibe. Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2012.

MCCMAHON, Robert J. **Guerra Fria**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. **Hiroshima e Nagasaki: razões para experimentar a nova arma**. Scientiae Studia, São Paulo, v.3, n.4, p.68-710, 2005.

NAKAGAWA, Cristiane Izumi. **Hiroshima: a catástrofe atômica e suas testemunhas**. Estudos avançados, São Paulo, v.29, n.84, p.241-259

NAKAZAWA Keiji. **Gen Pés Descalços: O recomeço**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços: o nascimento de Gen, o trigo verde**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** O trigo é pisoteado. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** Trigo, é hora de brotar. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** Cresça firme, trigo verde. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** volume 5. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** volume 6. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2013.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** volume 7. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2014.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** volume 8. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2015.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** volume 9. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2015.

\_\_\_\_\_. **Gen Pés Descalços:** volume 10. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2016.

PADRÓS, Enrique Serra. O Pós-Segunda Guerra: reconstrução e reordenamento no mundo capitalista. In: PADRÓS, Enrique Serra. RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. GERTZ, René E. (org.). **Segunda Guerra Mundial:** Da crise dos anos 30 ao Armagedón. Porto Alegre: Folha da História, 2000.

PALHARES, Marjory Cristiane. **Histórias em Quadrinhos: Uma Ferramenta Pedagógica para o Ensino de História.** Encontrada em:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2262-8.pdf> Acesso em: 25 novembro de 2016

PERALVA, Osvaldo. **Um retrato do Japão**. São Paulo: Moderna, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cultura e representações, uma trajetória**. Anos 90, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vo.2, n3, 1989, p.3-15

\_\_\_\_\_. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 5, n 10, 1992, p.200-212.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

RODRIGUES, Gabriela. O conflito na Ásia. In: PADRÓS, Enrique Serra. RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. GERTZ, René E. (org.). **Segunda Guerra Mundial**: Da crise dos anos 30 ao Armagedón. Porto Alegre: Folha da História, 2000.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

SANTOS, Janete Lopes dos. **Mangá: Ascensão da cultura visual moderna japonesa no Brasil**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011

SÊGA, Rafael Augustus. **O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici**. Anos 90, Porto Alegre, n.13, julho de 2000

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura**: O Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2013

TAZAWA, Yutaka et all. **História Cultural do Japão: uma perspectiva**. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **História do século XX**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

WATANABE, Paulo Daniel. **A reinserção internacional do Japão no pós-segunda guerra mundial**. In Proceedings of the 3rd ENABRI 2011 3º Encontro Nacional ABRI 2011, São Paulo (SP, Brazil) [online]. 2011